Atribuida a Miguel de Cervantes

La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón

Edición de
Héctor Brioso Santos

CATEDRA
Letras Hispánicas

Letras Hispánicas

R. 307970

Atribuida a Miguel de Cervantes

La conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón

Edición de Héctor Brioso Santos

CÁTEDRA
LETRAS HISPÁNICAS

1.ª edición, 2009

Ilustración de cubierta: Godofre de Bullón sosteniendo una alabarda

Reservados todos los derechos. El contenido de esta obra está protegido por la Ley, que establece penas de prisión y/o multas, además de las correspondientes indemnizaciones por daños y perjuicios, para quienes reprodujeren, plagiaren, distribuyeren o comunicaren públicamente, en todo o en parte, una obra literaria, artística o científica, o su transformación, interpretación o ejecución artística fijada en cualquier tipo de soporte o comunicada a través de cualquier medio, sin la preceptiva autorización.

© Ediciones Cátedra (Grupo Anaya, S. A.), 2009
Juan Ignacio Luca de Tena, 15. 28027 Madrid
Depósito legal: M. 25.390-2009
I.S.B.N.: 978-84-376-2571-3
Printed in Spain
Impreso en Closas-Orcoyen, S. L.
Paracuellos de Jarama (Madrid)

Índice

INTRODUCCIÓN 9

Descubrimiento, importancia y fuentes de *La conquista de Jerusalén* 11
El problema de la autoría 19
La obra 26
Estilo, lengua, paralelos: ¿una obra de Cervantes? 32
La versificación 52
Las acotaciones 65
Las escenas alegóricas 81
El trato, la *Numancia* y *La Jerusalén* 90
Autoría, fecha y fortuna del texto 96

RESUMEN DE LA VERSIFICACIÓN 115

ESTA EDICIÓN 117

BIBLIOGRAFÍA 121

COMEDIA DE LA CONQUISTA DE JERUSALÉN POR GODOFRE DE BULLÓN 131

Jornada primera 133
Jornada segunda 165
Jornada tercera 193

Introducción

A Stefano Arata, in memoriam

Para E. B.:
Ingiustissimo amor, perché sì raro
corrispondenti fai nostri desiri?

LUDOVICO ARIOSTO,
Orlando furioso, II

«Y cobra España las perdidas musas»

LUIS GÁLVEZ DE MONTALVO,
Soneto dedicado a Cervantes en *La Galatea*

«Que eran entonces niñas las comedias»

FÉLIX LOPE DE VEGA,
Arte nuevo de hacer comedias, v. 218

Descubrimiento, importancia y fuentes de «La conquista de Jerusalén»

El texto de esta pieza fue descubierto por el hispanista italiano Stefano Arata en la Biblioteca de Palacio a finales de los años ochenta del siglo XX[1], asociado poco después a Miguel de Cervantes, desvelado a los investigadores en 1991 durante un seminario de la Casa de Velázquez organizado por Jean Canavaggio y finalmente publicado en *Criticón* en 1992, una edición a la que han seguido otras dos, una parcial en 1995 y otra póstuma en 2002. Arata atribuyó la obra tentativamente, *por conjeturas verisímiles,* a Cervantes, y lo cierto es que ésta aparecía casi apadrinada por la famosa alusión del alcalaíno a una suya titulada precisamente *La Jerusalén* y hasta hoy perdida.

Para el teatro de Cervantes y para el debate sobre sus obras atribuidas, el hallazgo es el más importante desde que Antonio de Sancha incluyera en 1784 dos de sus textos dramáticos perdidos, la *Numancia* y *El trato* o *Los tratos de Argel,* en su edición del *Viaje del Parnaso.* Sin embargo, la sorprendente aparición de este posible nuevo texto cervantino no ha tenido demasiadas repercusiones entre los hispanistas. La obra, pese a estar bajo tan llamativa advocación, ha permanecido

---

[1] En su estudio *Los manuscritos teatrales,* aparecido en 1989, incluía ya una ficha de esta comedia (núm. 10, pág. 45). [En lo sucesivo, las referencias bibliográficas se anotarán abreviadamente en el cuerpo del texto o en nota y remitirán a la Bibliografía. En general se anota únicamente el número de página de la cita y sólo en caso necesario el año o el título. Las referencias a los trabajos de Arata, excepto el más antiguo de 1989, se harán casi siempre por la recopilación póstuma de sus artículos de 2002, *Textos, géneros, temas,* e indicaremos en todos esos casos esa fecha y la página correspondiente del tomo].

en la semioscuridad incluso durante los sonados fastos quijotescos de 2005, una oscuridad probablemente debida en parte a la lamentable muerte de su descubridor moderno el 20 de julio de 2001.

Como es lógico, no pretendemos aquí más que rescatar de este nuevo olvido esta comedia, más valiosa por la tutela que sobre ella ejerce el *ingenioso inventor* del *Quijote* que por la lectura de sus versos. Entendemos que vale la pena presentar esta pieza mediana, aunque interesante y siempre misteriosa, ante los lectores de una colección divulgativa, y en especial hacerlo por primera vez con las notas filológicas e históricas que requiere la obra. Al menos, así se admitirá el discutido valor histórico del teatro de los años previos a la revolución de Lope de Vega, se pondrá al alcance de un público amplio un texto no del todo carente de aciertos y, sobre todo, se recuperará una pieza del rompecabezas cervantino.

A ese propósito, señalaremos algunos indicios más que pueden avalar esa discutible autoría. Ya Arata indicó que la obra podía ser de Cervantes en función de una batería de argumentos bastante convincente —concomitancias métricas y de reparto, notables parecidos en los personajes alegóricos y en las acotaciones, en especial con respecto a la *Numancia* y *El trato de Argel*—, aunque, como él mismo resumió al final de su estudio de 1992, quede siempre la duda de si «la pobreza de la concepción escénica y una elocución torpe y desaliñada» podían ser razones que nos obligaran a abandonar por completo la pista cervantina (pág. 54). Cinco años después sumó a las explicaciones precedentes dos indicios documentales: el manuscrito de *La conquista de Jerusalén* había pertenecido a finales del XVI a la misma colección teatral particular que el de *Numancia* y unos tempranos papeles de actor de nuestra pieza aparecían acompañados de un fragmento de una comedia cervantina auténtica. Aunque aún no puedan explicarse satisfactoriamente la pobreza escénica y de estilo de *La conquista*, sin embargo, cada vez más elementos de juicio apuntan hacia Cervantes como creador de la obra.

Por otro lado, en estas páginas intentaremos afinar más en la fecha de la composición de la pieza y trataremos de encajarla en la cronología de la vida de su presunto autor, aun-

que partiendo siempre del margen señalado por Arata, los años 1581-1585 (2002, pág. 34), esto es, a grandes rasgos, el periodo en el que Canavaggio ha situado los comienzos del teatro cervantino, antes de 1587 (1998, pág. ccliii).

La obra que editamos testimonia también el influjo italiano en la España del Siglo de Oro, visible en las varias traducciones de Sannazaro y en otras del mismo Torquato Tasso, por ejemplo su famosísimo poema dramático pastoril *Aminta* (1573), que será trasladado al castellano por Juan de Jáuregui en 1607. Rogelio Reyes Cano escribió que en esa etapa «son muchos los españoles cultos que visitan Italia y asimilan formas de cultura, tendencias estéticas y naturalmente expresiones lingüísticas propias de los italianos» (pág. 16) y, como un buen ejemplo, su interesante estudio de 1973 analizaba nada menos que tres traducciones de la *Arcadia* de Sannazaro. La moda italianizante se contagia al teatro de los años ochenta y noventa, y en especial a Lope (Froldi, 1968, págs. 146 y 153). El mismo Arata destacó en 1989 la importancia de la influencia italiana en el corpus de comedias de la Biblioteca de Palacio por él recuperado (pág. 19). Y la obra de Tasso fue particularmente objeto de admiración y de imitación en España: el canónigo Francisco Agustín Tárrega, dramaturgo valenciano de los años de nuestra pieza, incluye a los dos Tassos, padre e hijo, junto con Homero, Teócrito, Horacio, Ovidio, Dante, Petrarca, Poliziano, Ariosto, Boiardo y Sannazaro, en una loa dedicada a una visita al Parnaso[2]. Lope también, al final de su silva «Apolo» de hacia 1602-1604, había adjudicado parecido papel a Garcilaso y al autor de la *Gerusalemme liberata:* «Sean, pues lo desean / las Musas del Parnaso, / Laso en España y en Italia el Tasso» *(Rimas,* pág. 434). Intuimos también que Cervantes conocía los *Discorsi dell'arte poetica* tassianos, como ha indicado Edward C. Riley (1998, págs. cxxx-cxxxi), y, por lo demás, el poeta de Sorrento sale a relucir años después en

---

[2] Loa que antecede a la comedia *La fundación de la Orden de Nuestra Señora de la Merced,* en *Poetas dramáticos valencianos,* I, pág. 533. Aunque esta colección haya sido hoy en parte superada por la excelente serie *Teatro clásico en Valencia* editada por Teresa Ferrer, remitimos todavía para algunas de las piezas a la colección antigua.

un poemita de la *Guirnalda de Venus casta y amor enamorado* de un Jerónimo de Heredia (1603) y en el *Monte Parnaso en seis cumbres* de Gregorio de Tapia y Salcedo (1658).

Entrando en nuestra materia, sólo de la *Gerusalemme* nos han llegado dos traducciones del XVI, ambas comenzadas hacia 1587, y la noticia de una tercera, perdida. En el siglo siguiente, Juan Antonio de Vera y Figueroa emprendió la rara labor de aprovechar los versos del poema italiano para escribir un canto a la reconquista de Sevilla en su *Fernando* de 1632. Más decisivo es recordar que Lope de Vega había concluido hacia 1605 su versión libérrima de *La Jerusalén* en los mismos veinte cantos de esa obra tassiana, versión que imprimirá Juan de la Cuesta en febrero de 1609, aunque, como es bien sabido, el Fénix de los Ingenios eligió una cruzada posterior y cometió el desliz de hispanizar más allá de lo posible la conquista medieval de la Ciudad Santa. Todavía en 1632, ese poeta madrileño recuerda el impulso que lo había llevado años atrás a componer aquel ambicioso poema:

> Ya me llamaba intrépida la trompa,
> y en el marfil los silbos a la guerra
> de la sagrada tierra,
> y con funesta pompa
> Jerusalén cautiva, al llanto, al canto
> del tierno mármol del Sepulcro Santo[3].

Y Joaquín Arce subrayó que fue tanta la fortuna de la obra tassiana «que todos los poemas de materia épica de nuestro Siglo de Oro se adaptaron sin vacilar a los moldes retóricos y a las situaciones arquetípicas de la *Gerusalemme*» (pág. 18).

Pero, si tuvieron éxito las *Arcadias* y las *Angélicas* en aquellos siglos, Godofredo, Godofre o Gofredo de Bouillon y su conquista de Jerusalén y del sepulcro de Cristo no fueron menos populares durante la Edad Media, el Siglo de Oro y la etapa neoclásica, pues no olvidemos que la gran autoridad enciclopédica de mediados del XVI, Pedro Mexía, ya repasaba en

[3] «Égloga a Claudio», *Rimas*, pág. 708.

su *Silva de varia lección* la gesta del caballero al que él llama Gudofre de Bullón:

> En el año del Señor de mil y noventa y seys años, siendo movedor un tal Pedro Heremita, persona de sancta y honesta vida, algunos príncipes christianos, después de infinito número de gente de toda suerte, se movieron a yr a cobrar y libertar el templo y casa sancta de Hierusalem, que avía quatrocientos y noventa años que estava en poder de los infieles. Entre los que assí fueron, el más principal capitán y que más se señaló en la jornada fue el duque Gudofre de Bullón de Lotoringe. Y plugo a Dios que en espacio de tres años, passando grandes trabajos y trances prósperos y adversos, fue conquistada y ganada Hierusalem y otras ciudades muchas de Siria y Judea y otras provincias comarcanas. E, teniendo respecto a los méritos y persona del dicho Gudofre, en concordia de los principales hombres desta conquista, fue elegido por rey de Hierusalem (I, págs. 552-554).

Muchos años después, Lope se acuerda en su *Isidro* de que Gofredo «pudo y quiso» que Jerusalén fuera «adorada y vista» (canto V, estr. 4). Pero tampoco dejemos al margen aquellos versos neoclásicos del arranque de la *Raquel* de Vicente García de la Huerta —estrenada en 1775— en los que se festejará al supuesto rey cruzado español Alfonso VIII:

> (...) Segundo Godofredo, cuya espada
> de celestial impulso dirigida,
> al cuello amenazó del Saladino,
> tirano pertinaz de Palestina,
> cuando el poder, y esfuerzo castellano
> cobró en Jerusalén la joya rica
> del Sepulcro de Cristo (...)
>
> (vv. 9-15).

El español del XVI era católico y, como tal, no podía echar en olvido Tierra Santa. Cabría poner seguramente más ejemplos de ello, pero bastará con señalar que en 1589 Ercilla publicó la segunda parte de su *Araucana,* donde figuran estos versos, puestos curiosamente en boca de un mago indio:

Mira el tendido mar Mediterrano
tierra de promisión de Dios privada,
y a Nazarén dichosa en Palestina,
do a María Gabriel dio la embajada;
vees las sacras reliquias y ruina
de la ciudad por Tito desolada,
do el Autor de la vida escarnecido
a vergonzosa muerte fue traído

(II, pág. 221).

Por su parte, Cervantes recordará en su primer *Quijote* la conquista de Jerusalén y el mismo Lope de Vega cita al duque de Lorena en un soneto de la *Segunda parte de las rimas* de 1604, aunque lo haga a mayor gloria de Carlos V:

Del templo de la Fama en alta parte
vi diez, los que hasta agora fueron nueve (...)
Héctor, César y Carlos con Gofredo,
que el gran sepulcro liberó de Cristo (...)

(Rimas, pág. 146).

Por último, Arata registró en 1989 los títulos de otros dos dramas dedicados en apariencia al mismo asunto y titulados casi igual: una *Conquista de Jerusalén* presentada en los años 1622-1623 y a la que alude Cayetano Alberto de La Barrera, y otra pieza llamada *La Jerusalén restaurada y el gran sepulcro de Cristo,* conservada en la Biblioteca Nacional (pág. 45). Y hoy día el muy completo *Catálogo* de Héctor Urzáiz permite intuir un panorama de varias obras más dedicadas al tema por Agustín Collado y quizás por Antonio Enríquez Gómez y por un oscuro Hernando Franco[4].

Junto a la literatura, proliferaron los pliegos y folletos con noticias, relaciones y vaticinios acerca de la conquista de Jerusalén por los romanos, su posesión por los turcos o su reconquista por los cristianos, sobre los viajes a Tierra Santa —como el de Bernardo Italiano (Nápoles, 1632)— o sobre las penali-

[4] Véanse sus págs. 266, 301 y 326. Arata sólo comentó brevemente la adaptación, muy lopiana, de Collado (2002, pág. 49).

dades y tormentos sufridos allí por frailes y peregrinos. Por la fecha, cabe citar el pliego fichado por Antonio Rodríguez Moñino que relata «la vida y el martyrio de una santa muger Española: y fue que la quemaron viua en la ciudad de Hierusalen, en el monte Caluario (...). Y esto hizieron los Turcos enemigos de nuestra santa fe catholica (...)», de 1581[5].

Ahora bien, ¿qué pudo mover a nuestro autor a adaptar el poema tassiano? Pudieron influir tanto en él la fama de Godofredo de Bouillon, uno de los caballeros más populares ya desde la Edad Media, como el magnetismo inspirador de la *Liberata*. Tasso era un poeta muy admirado, y con justicia: su poesía fue aclamada por su riqueza y complejidad. Había dedicado treinta años a la atormentada composición de su obra magna y ésta emulaba las épicas de la antigüedad. Pese a los escrúpulos de su autor y a los reparos de la Accademia della Crusca y de algunos eruditos de su época, la *Gerusalemme* fue difundida en diversas versiones y editada repetidamente. En nuestros tiempos ofrece no sólo, como ha escrito Lanfranco Caretti en su introducción a ese poema, una muestra especialmente representativa de una época histórica de crisis espiritual y Contrarreforma (pág. x), sino también una obra maestra imperecedera, escrita por «uno de los estilistas más refinados de la lírica europea», en palabras de Joaquín Arce (pág. 23).

Con todo, el empeño no era fácil y la *Liberata* fue, como es lógico, totalmente refundida, pues si Tasso había podido dedicar veinte cantos épicos al asunto, el anónimo sólo disponía de tres o cuatro jornadas y poco más de 2.600 versos, es decir, menos de una quinta parte de los 15.336 de su modelo. Por tanto, cortó por lo sano: recreó acontecimientos de los cantos I (revista de tropas, arenga de Godofre, alarma de Aladino), II (repaso de la Cruzada, persecución de los cristianos, episodio de Olinda y Sofronio, protección de éstos por Clorinda), III (llegada y descripción de Jerusalén, embajada y declaración de guerra, amores de Erminia y Tancredo, preparativos de las máquinas), XII (misión de Clorinda, relato de su nacimiento, destrucción de las torres, bautizo

[5] Núm. 229. Cfr. también núm. 277.

y muerte de esa heroína), XVIII (batalla final) y XIX (posesión de la ciudad). Desaparecen por completo los hechos mágicos y novelescos relatados entre los cantos IV y XI, y la verdadera novela de amor protagonizada por Rinaldo y Armida entre el XIII y el XVII, así como muchos personajes y escaramuzas guerreras. Ante un modelo tan complejo y casi antiteatral como era el poema italiano, es evidente que no bastaba con resumir o cortar, sino que se imponía una simplificación de personajes, tiempo, espacio y argumento, y una reescritura desde otro punto de vista. Confrontados los dos textos, resulta difícil dudar de la competencia del anónimo, que reduce la anécdota a menos de un tercio, aprovecha aquello que podía ser más relevante históricamente y olvida lo novelesco y aventurero, con la excepción de los amoríos del trío de protagonistas.

Además, casi como si estuviera sugestionado por las críticas academicistas contra Tasso, desestima sus fantasías más imaginativas. Si éste había seguido a distancia y con grandes dosis de imaginación su fuente principal, la estimable *Historia belli sacri verissima* de Guillermo de Tiro, nuestra comedia depura a su vez la *Gerusalemme* de los anacronismos y fantasías más flagrantes, y sobre todo, con una afinación que nos parece típicamente cervantina, hace creíble lo supuestamente histórico por medio de una cuidada ambientación, particularmente en lo relativo a la guerra medieval.

Salta a la vista también que el anónimo ha recreado con alguna otra fuente ciertos aspectos que Tasso había omitido, en especial el progreso de la cruzada hasta Jerusalén y los episodios de Antioquía y la santa lanza. Arata indicó a este propósito una crónica, la *Historia pontifical y católica* de Gonzalo de Illescas, aparecida en 1565, e incluso apuntó en particular al capítulo XV del libro V de esa obra, conjeturó que el anónimo pudo emplear una edición en concreto y señaló que de la obra de Illescas pudo tomar el relato del sínodo de Claramonte, el grito de *sic vult Deus*, la hazaña de Antioquía y la coronación de Godofredo (2002, págs. 50-52). Pero, pese a la seguridad de ese editor italiano en este punto y aunque no es éste el lugar para hacer un cotejo detenido, la consulta de esa voluminosa *Historia* no convence demasiado, pues muy pocos datos concretos —siendo éstos aproximadamente los mis-

mos en todas las historias de la cruzada— coinciden en ambas obras.

El problema de la autoría

Dado que *La conquista de Jerusalén* ha aparecido sin nombre de autor ni fecha, teóricamente ésta puede ser obra de cualquiera de los contemporáneos de Cervantes o de él mismo. Hace ahora más de quince años, Arata resumía al final de su primera edición de nuestra comedia que «por su métrica, su peculiar utilización de las figuras morales, la meticulosa atención dada en ella a la indumentaria y su alcance ideológico (la reivindicación de una política mediterránea ofensiva), etc., bien podría ser obra de Miguel de Cervantes» (1992, pág. 112). En efecto, anotaba entonces el profesor italiano una batería de argumentos de varios tipos a favor de su tesis cervantina, en general muy convincentes: rasgos métricos (parecidos número total de versos y proporción de estrofas, empleo de una variante rara de la lira-sestina), gran número de personajes, algunos de ellos alegóricos (con algunas semejanzas de estilo respecto a la *Numancia* en sus parlamentos), minuciosas acotaciones que evitaban en general los anacronismos, coincidencias destacables en el número de las escenas y en su deficiente articulación, y posibilidad de una interpretación política de la obra como un mensaje dirigido a Felipe II por un Cervantes partidario de una intervención en Argel a modo de una nueva cruzada moderna.

Jean Canavaggio aludía ya en 1992 al descubrimiento de Arata, que él obviamente conoció de primera mano muy pronto, con este dictamen de especialista: «De momento, no se puede establecer, de modo irrebatible, su autoría»[6]. Pese a la casi general cautela de los estudiosos[7], las pruebas del falle-

---

[6] En su introducción citada a *Los baños de Argel*, pág. 13, n. 11. Vuelve sobre ello en parecidos términos en su biografía *Cervantes*, pág. 155.

[7] Véase una alusión muy favorable a la nueva atribución en Agustín de la Granja (1995, pág. 231); y otras menos entusiastas de Juan B. Avalle-Arce en su *Enciclopedia cervantina* y de Yolanda Novo (1993, pág. 48, n. 26). Jesús G. Maes-

cido profesor italiano convencían y un especialista en las atribuciones cervantinas como José Montero Reguera aceptaba tres años después, en 1995, la mayor parte de los argumentos, con la excepción de la suposición sobre la identificación del Rey Prudente con Godofre de Bullón, que se adentraba «en un terreno quizá demasiado especulativo, no necesario para defender la posible autoría cervantina»[8]. Montero escribía entonces: «Los argumentos aportados por Arata —en especial los cuatro primeros [métrica, personajes, alegorías y acotaciones]— no permiten defender taxativamente la autoría cervantina del manuscrito de la Biblioteca de Palacio, pero proporcionan a esta hipótesis una amplia verosimilitud. Haría falta a este respecto un exhaustivo cotejo textual con otras obras de Cervantes a resultas del cual quizás se pudieran aportar nuevas pruebas favorecedoras de esta conjetura» *(ibid.)*.

Es más, el agudo cervantista iba más allá que Arata y anotaba como prueba adicional la semejanza entre un pasaje de *La conquista* —concretamente un verso recitado por Tancredo en la tercera jornada: «(...) Así me llamo, / y aun vos a lo que creo sois aquella / *a quien yo adoro, reverencio y amo*» (vv. 1818-1820)— y los versos de homenaje que Cervantes dedicara por esos mismos años a Fray Luis de León en el *Canto de Calíope* de *La Galatea:*

> Quisiera rematar mi dulce canto
> en tal sazón, pastores, con loaros
> un ingenio que al mundo pone espanto
> y que pudiera en éxtasis robaros.
> En él cifro y recojo todo cuanto
> he mostrado hasta aquí y he de mostraros:
> Fray Luis de León es el que digo
> *a quien yo reverencio, adoro y sigo*[9].

---

tro resume los argumentos de Arata sin discutirlos, aunque parece no poner objeciones al ingreso de esta comedia en la producción cervantina (pág. 771).

[8] En su estudio «La obra literaria...» (pág. 53) y en «¿Una nueva obra...?» (pág. 360).

[9] *Ibid.* (las cursivas son nuestras). La cita de la pastoril cervantina puede verse en la estr. 84, pág. 583, de la edición moderna.

Y añadía Montero:

> La composición de ambas obras *(La Galatea, La conquista de Jerusalén)* es muy próxima. Los dos versos son muy similares: hay un cambio al inicio en el orden de palabras, y otro al final motivado por el distinto destinatario en una y otra composición. ¿Se trata, pues, del mismo verso empleado por el autor en dos ocasiones distintas? En Cervantes esto no sería novedad, sino un recurso empleado en algunas ocasiones *(ibid.)*.

Pese a los posibles reparos que el mismo estudioso pone a un verso trimembre que puede ser más o menos tópico —anota ejemplos de Lope de Vega y Calderón—, termina observando que la hipótesis de la autoría cervantina es «muy verosímil» (pág. 54)[10].

El propio Montero volvía sobre el problema en otra reseña del mismo año, donde reiteraba estas ideas y terminaba sugiriendo la «ampliación del canon cervantino» (1994-1995, pág. 87), así como en otro artículo aparecido en 1997, donde, al parecer más convencido, recordaba las dificultades de atribuir un anónimo «sin la mediación de un documento que lo pruebe de manera definitiva» y señalaba «un alto índice de posibilidad, con todas las reservas inevitables, para pasar a formar parte del canon cervantino»[11]. Y, de nuevo, añadía otros pasajes cervantinos que, según él, tenían rasgos comunes con la comedia hallada por Arata.

En realidad, el indicio principal para atribuir la obra al autor del *Quijote* es casi irrefutable en sí mismo. Fue él quien señaló como suya una pieza con un título casi idéntico al de la obra que ahora nos ocupa, y lo hizo en medio —la nombra en quinto lugar, abreviando su título— del curioso diálogo de la «Adjunta al Parnaso» entre Pancracio de Roncesvalles y un *alter ego* del propio Miguel de Cervantes:

---

[10] El mismo especialista ha resumido estos argumentos en la entrada dedicada a *La conquista* en la *Gran enciclopedia cervantina:* «Esta atribución ha sido recibida con cautela, pero con un general tono de aceptación».

[11] «¿Una nueva obra...?», pág. 365.

—¿Y vuesa merced, señor Cervantes —dijo él—, ha sido aficionado a la carátula? ¿Ha compuesto alguna comedia?

—Sí —dije yo—, muchas; y a no ser mías, me parecieran dignas de alabanza, como lo fueron *Los tratos de Argel, La Numancia, La gran turquesca, La batalla naval, La Jerusalén, La Amaranta o la del mayo, El Bosque Amoroso, La única* y *La bizarra Arsinda*, y otras muchas de que no me acuerdo. Mas la que yo más estimo y de la que más me precio fue y es de una llamada *La confusa*, la cual, con paz sea dicho de cuantas comedias de capa y espada hasta hoy se han representado, bien puede tener lugar señalado por buena entre las mejores[12].

Aunque algo más de un año después vuelve a nombrar en el prólogo a las *Ocho comedias y ocho entremeses* sólo *Los tratos* (en plural), la *Numancia* y *La batalla naval* (pág. 25) y se olvida de *La Jerusalén*, quizás porque su buena memoria puede fallarle, pasados ya los sesenta años, a la hora de recordar las glorias teatrales de su juventud.

Otro camino probatorio es el examen detenido de la obra para señalar hipótesis acerca de la autoría, un escrutinio que exige, como es lógico, una gran prudencia y, en especial, el mayor rigor posible, descartando cualquier apriorismo. Pero de poco serviría hacer conjeturas a partir del solo cotejo textual de la obra anónima con las cervantinas, teatrales y poéticas; más bien se impone proceder policialmente por círculos concéntricos: del contraste con Cervantes a la comparación con escritores contemporáneos y a veces anteriores, en pos de los datos preciosos que señalen a un presumible autor o a un grupo de posibles candidatos. De ahí que hayamos registrado en alguna medida las obras de varios poetas activos antes y después de las fechas propuestas para esta comedia.

Mas, ¿qué ocurre con el teatro de ese tiempo? En primer lugar, es difícil comparar *La conquista* con muchas piezas contemporáneas supervivientes debido a que bastantes son propiamente tragedias[13], por la diferencia de extensión entre ellas,

---

[12] *Viaje del Parnaso*, págs. 182-183.

[13] Novo discutió en su artículo de 1993 los límites de lo trágico y del nombre *tragedia* en el siglo XVI.

a causa del problema de la datación o porque no hay datos exhaustivos disponibles sobre muchas, a pesar de los esfuerzos de J. P. W. Crawford, de John G. Weiger, de Henri Merimée, de Rinaldo Froldi, de Alfredo Hermenegildo, de Josep Lluís Sirera, de Yolanda Novo y de algunos estudiosos más. Aun así, el panorama general puede completarse con un todavía útil apéndice de Hermenegildo (1973), que trae datos argumentales y métricos sobre casi una veintena de trágicos del XVI. Y Joan Oleza estableció en 1986 una serie de promedios y estadísticas de las 18 primeras comedias de Lope de Vega, fechadas a partir de 1580.

En el capítulo 48 del *Quijote* el Canónigo comenta las obras de varios dramaturgos de los años precedentes, entre 1581 y 1595, y cita piezas de Lupercio Leonardo de Argensola, Lope —exactamente su comedia juvenil *La ingratitud vengada*—, el mismo Cervantes, Gaspar de Aguilar y Tárrega (págs. 552-553); pero es claro que está hablando de una larga experiencia como espectador de teatro y no de los años que nos interesan aquí, puesto que, aunque la cronología sea borrosa, es evidente que Aguilar, Tárrega o el Fénix de los Ingenios escribieron algo después. Rodolfo Schevill y Adolfo Bonilla señalaron con más claridad los modelos de la primera época del Cervantes dramaturgo: el citado Argensola, que compuso sus tres obras hacia 1579; el capitán Virués, que también luchó en Lepanto, que regresó a España el mismo año que Cervantes y parece haber compuesto sus tragedias entre 1575 y 1585; Andrés Rey de Artieda, un contemporáneo de Cervantes y combatiente en Lepanto como él que escribe hacia 1578, y el peor conocido Francisco de la Cueva; y sobre todo resaltan como dechado cervantino al sevillano Juan de la Cueva, que estrenó sus obras entre 1579 y 1581 y las editó en 1583 (1922, págs. 18 y 22-24). Cronológicamente, algún otro autor se halla cerca de nuestro anónimo: Diego López de Castro, un presunto discípulo de Cueva, firmó el autógrafo de su única tragedia conservada, *Marco Antonio y Cleopatra*, en septiembre de 1582, y Gabriel Lobo Lasso de la Vega publicaría sus obras en 1587.

En bastantes casos, sus excesos de violencia, las excentricidades de sus tragedias y la ruptura total de las unidades aris-

totélicas no hacen sospechar de muchos de estos dramaturgos como posibles autores de *La conquista*. En otros son los temas lo que disuena: únicamente Cueva, Argensola y Lobo Lasso trataron asuntos históricos medievales, mientras sus compañeros de generación se entregaban a argumentos pseudoclásicos. En particular, Cueva compuso tres dramas de tema español: *El reto de Zamora*, *Los siete infantes de Lara* y *Bernardo del Carpio*, además de *El saco de Roma*, obras todas estrenadas poco antes de las fechas propuestas para nuestra pieza. Aunque su teatro adolece de graves defectos estructurales y sus tragedias fallan también en el tono, con muchas caídas bruscas en la vulgaridad o la trivialidad, puede haber sido en la práctica el pionero en la distribución en cuatro jornadas, en la polimetría y en los temas históricos[14]. Argensola, autor de tragedias en cuatro y tres actos, aunque no fue un gran poeta dramático, mereció grandes elogios de Cervantes. Hermenegildo ha destacado su propensión a la acción episódica, su preferencia por lo lírico frente a lo dramático y su gusto por los asuntos nacionales (1973, pág. 331), y Aurora Egido añade sus resonancias de épica culta, sus numerosas descripciones, sus alusiones a la política del momento y su cuidada polimetría (págs. 109-111). Pero nuestra obra carece de sus horrores sangrientos, que recaen típicamente sobre todos los caracteres, del peso de lo trágico y, desde luego, de sus valiosos hallazgos líricos. López de Castro, en su *Marco Antonio y Cleopatra* en cuatro jornadas, emplea una métrica comparable a grandes rasgos a la de nuestra obra, pero exhibe también su facilidad como versificador, no saca alegorías, quebranta gravemente la unidad de lugar, incluye pasajes cómicos y cae en las exageraciones trágicas de moda y en inesperadas vulgaridades (vv. 134-137 y 384-387). Rey de Artieda trata en los cuatro actos de *Los amantes* la conocida leyenda medieval de los amantes de Teruel, aunque está muy lejos métricamente del autor de *La conquista*. Nuestra pieza coincide con la producción en

[14] No pretendemos terciar en la ya vieja polémica entre los críticos que defienden la importancia de Cueva en la tragedia y en el teatro del XVI y los que la reducen, resumida por Mercedes de los Reyes Peña en 1980 (pág. 547) y por Froldi en 1999.

tres actos de Lobo Lasso en el asunto común de las guerras contra el Islam, pero difiere en casi todo lo demás. Finalmente, por lo que atañe a los más acertados tanteos de Tárrega, Aguilar y el mismo Lope, pese a que éstos son evidentemente posteriores y apuntan ya en la dirección del teatro del XVII, no será ocioso citarlos aquí ocasionalmente, como a otros autores mencionados.

En cambio, las obras de Cervantes, el candidato más plausible, se asemejan mucho en su estilo teatral y en la métrica[15]. En la medida de lo posible y con miras a resolver los problemas de la autoría y de la datación, cabe hacer, siguiendo a Arata, un cotejo más detenido entre *El trato de Argel*, *Numancia* y *La Jerusalén*, que parecen escritas hacia los mismos años, aunque sin perder de vista ni el resto de la producción cervantina en todos los géneros ni el contexto teatral aproximadamente contemporáneo. Por ejemplo, *Los baños de Argel*, de parecido ambiente y acaso una refundición de *El trato*, nos interesa por su tema, pero es obra de cronología muy debatida, con tesis que postulan fechas desde 1582 —Francisco Márquez Villanueva— hasta «una redacción escalonada a lo largo de varios años», como argumentó Canavaggio, o una en exceso tardía, según Franco Meregalli[16]. Posterior es también *El gallardo español*, que trata la gesta del conde de Alcaudete en 1563 y en el Orán que Cervantes había conocido en 1581. Incluso *La Galatea*, aunque parezca obra en las antípodas de un drama histórico sobre la Primera Cruzada, ofrece algún decisivo elemento de juicio, igual que las poesías de juventud de Cervantes. Recordemos que esa pastoril y algunos de esos poemas datan de los años de la vuelta de Argel, que son aproximadamente los mismos de *La conquista*[17].

---

[15] No cabe hacer aquí un balance del valor estético de las piezas teatrales cervantinas, pero remitimos al lector a las publicaciones de Canavaggio y a su admirable palinodia de *El trato* (1997, págs. 155-160).

[16] Véase Márquez Villanueva (pág. 93, n. 20), que resume y refuta la tesis de Meregalli; Canavaggio, introducción a *Los baños* (págs. 24 y 29-37; cita en pág. 36); y también A. de la Granja, que ha sugerido asimismo una cronología más temprana de *El rufián dichoso* en sus artículos de 1995 y 1997.

[17] Canavaggio ha fechado la redacción de *La Galatea* hacia 1582 (1998, pág. cclii) y señala la datación de varias de las poesías sueltas cervantinas.

Arata rescató la presente comedia como un resto significativo del naufragio de ese teatro español de la generación de 1580 y puso de nuevo sobre la mesa de los investigadores precisamente el problema del drama anterior a la eclosión de la dramaturgia de Lope de Vega, un asunto varias veces señalado por estudiosos como los citados Froldi, Hermenegildo, Oleza y varios más. No cabe duda de que si Canavaggio habló de la lucha entre el *arte nuevo* de Lope y el *arte viejo* de Cervantes[18], nuestra pieza pertenece a este último.

Las debilidades del texto conservado saltan enseguida a la vista. Algunas quizás pueden atribuirse a su refundición por una mano ajena y a una mala transmisión, pero otras, de más calado, parecen obedecer más bien a su autor y al contexto teatral en que escribía. Hermenegildo señaló en 1973 que los dramas españoles aparecidos entre 1579 y 1585 habían sido poco estudiados y considerados por los críticos (pág. 329), y los definió como un «teatro no conformista, teatro de intelectuales que no aceptaban el imperativo de la gran masa» (pág. 430). De ahí, por un lado, la inseguridad de esos autores y los graves defectos de sus piezas: la ampulosidad del lenguaje, lo poco creíble del patetismo trágico que pretendían transmitir, los personajes escasamente verosímiles, que exhiben un sufrimiento que, según escribió el mismo crítico, resulta «postizo y añadido, algo que el dramaturgo tiene que presentar violentando la dinámica interna del lenguaje»; e incluso las caídas desde el tono trágico hasta unas sorprendentes grosería y torpeza (pág. 460).

Frente a la habitual visión de esas tragedias como un fracaso, Froldi ha razonado oportunamente esa etapa del teatro español como una época de manierismo que se caracteriza «por la incierta búsqueda de nuevas soluciones existenciales —y restringiéndonos a la escena teatral— por una experimentación no exenta de contradicciones, aunque libre,

[18] En la introducción a su edición de *Los baños de Argel* (pág. 34).

abierta y con sugerentes posibilidades de ulterior desarrollo» (1999, pág. 21). Por tanto, como en el caso de la producción cervantina, dependiendo del punto de vista histórico que adoptemos, podemos considerar *La conquista* bien como una suerte de anacronismo con respecto a la revolución lopiana o bien como una transición hacia un teatro más desarrollado. Indudablemente, es bastante más primitiva que el teatro posterior del Fénix, pero puede parecer hasta sofisticada si se contrasta con las obras de varios de sus contemporáneos de hacia 1580.

Sea como fuere, según el propio Arata ya indicó en 1989, el valor histórico de ese teatro es superior a su valor literario, «generalmente muy limitado», pues, por ejemplo, en las obras de ese tiempo por él censadas en el Palacio Real, «la intriga es a menudo incoherente y estrafalaria, los personajes están mal dibujados y la versificación es casi siempre rudimentaria», aunque «no se puede pasar por alto, sin embargo, el interés que revisten estas comedias para el estudio del periodo de formación de la comedia nueva» (pág. 18).

Si Cervantes no fue especialmente inhábil en este terreno y en esos años, nuestro autor anónimo hace gala de una notable capacidad para adaptar su modelo italiano y no peca demasiado de los llamativos defectos teatrales de aquella época. La pieza no presenta, por ejemplo, *introitos,* loas, resúmenes o argumentos, indicaciones de escena, monólogos al comienzo de cada jornada o epílogos, entre otros rasgos primitivos del teatro de Cueva, Virués, Argensola y Lobo, que quedarían quizás en gran medida relegados como posibles autores. Evidentemente, tampoco puede ser una obra posterior, pues carece de gracioso y de otros rasgos propios de la comedia de diez o quince años más tarde respecto a la fecha propuesta para *La conquista.* Recordemos, por caso, que la pieza más antigua del mismísimo Lope, *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe,* compuesta entre 1579 y 1583, no presenta elementos humorísticos[19].

---

[19] Véase el estudio de Teresa J. Kirschner, pág. 208.

La obra está dividida, en la única copia conservada, en tres jornadas de desigual extensión, lo que sugiere una redacción original en cuatro jornadas y una chapucera reforma posterior en tres, como aclaró Arata en 1992 (2002, págs. 33-34). De hecho, ya en 1989 ese editor italiano había indicado que varias piezas cuatripartitas de la Biblioteca de Palacio podrían fecharse en los años 1575-1585 precisamente en virtud de esa característica (pág. 14). Crawford también databa la moda de las cuatro jornadas entre 1580 y 1585 (pág. 164), aunque Cueva ya las componía algo antes. Hermenegildo añade que la construcción en cuatro jornadas se impuso progresivamente y aparece en las obras de Artieda, Cueva, López de Castro y Cervantes; y que varios autores más y el alcalaíno llaman a esas partes *jornadas,* como en nuestra comedia (1973, pág. 440). Es lógico pensar que el paso de las cuatro jornadas a las tres podría ser producto en nuestra comedia de una alteración posterior a 1586, cuando Lupercio de Argensola empezó a escribir obras tripartitas. Este tipo de lavado de cara no era nada raro en una época en la que comedias como las de Argensola se nos presentan indistintamente en ambos formatos. Y cabe añadir que Lope, que por ejemplo había escrito su comedia citada, *Los hechos de Garcilaso,* en cuatro partes, se referirá así a la cuestión en su *Arte nuevo de hacer comedias* de 1609: «El capitán Virués, ilustre ingenio, / puso en tres actos la comedia, que antes / andaba en cuatro, como pies de niño» (vv. 215-217); y que Carlos Boyl también sentenciaría el asunto en un romance dedicado «A un licenciado que deseaba hacer comedias»: «La comedia antiguamente / tenía coros y escenas, / pasos y autos; pero agora / en tres jornadas se encierra»[20].

En cuanto al género, en esa etapa de infancia de la comedia los límites son imprecisos: Agustín de Rojas mencionó en *El viaje entretenido* de 1603 las «farsas de guerras», frente a las de apariencias, santos y tramoyas (pág. 153). Estamos, si no frente a una tragedia, sí ante lo que Oleza ha denominado un drama histórico-legendario, destinado a «la misión trascen-

[20] *Poetas dramáticos valencianos,* I, págs. 627-628; cita en pág. 627.

dente, el proselitismo, la denuncia y el panegírico» (pág. 252). Más precisamente, Josep Lluís Sirera, con la vista puesta en tres obras de Tárrega, caracterizó como piezas sobre cercos de ciudades las que «tienen como tema el desarrollo de una intriga amorosa en el marco de una acción bélica que tiene como centro un asedio» y que arrancan de una tradición del siglo XV (1982, pág. 179). Frente a los excesos tremendistas y sangrientos de las tragedias de ese tiempo, el anónimo parece calibrar con cierta precisión el nivel máximo de seriedad que cabe en un drama histórico con final feliz: no se alcanza el tono patético de *Numancia*, pero tampoco se diluye la solemnidad natural del hecho militar y de la misión cristiana de la Primera Cruzada. Por ejemplo, nuestro autor evita presentar tanto elementos cómicos —salidas de tono, entremeses internos, hablas rústicas o coloquiales, gracioso o pregracioso— como muchas muertes violentas en escena. Así, nos muestra a Clorinda ejecutando a puñaladas sobre las tablas a Marsenio, pero después la herida mortal de esa heroína a manos de Tancredo se infligirá entre bastidores. Y recordemos que Cervantes gustaba justamente de esa especie de tono medio y que, años después, en su *Viaje del Parnaso* aclararía que sus piezas teatrales «tuvieron de lo grave y de lo afable» (pág. 103).

Frente a un teatro que, especialmente en las tragedias, no suele respetar las tres unidades aristotélicas, según ha estudiado Hermenegildo (1973, págs. 451-453), nuestro autor parece atenerse a las de lugar y tiempo y no quebranta en exceso la de acción. El espacio y el tiempo dramáticos son relativamente funcionales. El primero parece ser una franja de terreno que incluye el real de los cruzados, el palacio del rey musulmán y la zona de nadie entre ambos, aunque, a tenor del texto, estos espacios carezcan de una representación escenográfica concreta. El tiempo concuerda con la unidad aristotélica, pues el autor ha comprimido el cerco y el asalto en un paréntesis que oscila entre unas 24 horas —lo más probable— y unos tres días, pues uno de los soldados señala que el ataque final será «después de mañana» (v. 1652), esto es, en palabras actuales, *pasado mañana* respecto al atardecer o el anochecer del primer día, tras la embajada de los musulma-

nes. Sin embargo, Godofre, tras el incendio nocturno de las torres, ordena a sus hombres que descansen las horas que quedan para el ataque del día siguiente. En suma, sorprende tanto, por un lado, la solución dada al espacio, que no se formula escénicamente a pesar de que no hubiera sido difícil marcar una muralla como la de *Numancia*, por ejemplo, como, por otra parte, la inexplicable ambigüedad temporal entre una cronología aparentemente bien definida y una frase extemporánea de un personaje que amplía inútilmente el marco temporal, aunque el problema podría radicar en una torpe refundición y en una mala copia del texto.

En lo dramático, la estructura de *La Jerusalén* ya no es exactamente la típica del teatro de la época, articulada en cuadros más que en escenas, y basada fuertemente en la palabra. Aunque varias escenas colectivas como la embajada, la arenga o la coronación de Godofre reúnen a muchos personajes en cuadros estáticos, y aunque las transiciones sean poco eficaces, hay en ella cierto movimiento y un diálogo relativamente logrado. Estructuralmente, nuestra pieza ofrece un desarrollo intermedio entre la trama coral de *Numancia* y la dispersión de *Los baños*, por ejemplo. El comediógrafo organiza el argumento en tres planos complementarios: el bélico, el amoroso y el alegórico. Las acciones amorosas están hiladas entre sí —con Tancredo como centro— y subordinadas al tema histórico y bélico, y las alegorías refuerzan el mensaje ideológico de fondo. Los personajes están unidos por la guerra, que los separa en los dos bandos principales, o por el amor, en parejas que superan el esquema elemental de cristianos y musulmanes. Evidentemente, los episodios amorosos, procedentes de Tasso, muestran la fuerza invencible del sentimiento y permiten dotar de humanidad al hecho histórico, encarnándolo en una serie de individuos que dan vida a esa «red de motivaciones humanas normalmente ocultas o hasta inexistentes en la historia» que Kurt Spang destaca en el drama histórico (pág. 37). Aunque no se trata propiamente de un enredo de comedia nueva, en estos amores fronterizos asistimos ya, ante la muy transitada muralla hierosolimitana, al debate del amor y la guerra, a las idas, venidas y celos de los enamorados, a la anagnórisis de Clorinda y al lamento fúnebre de Tancredo,

además de a un matrimonio, un duelo y un bautismo al borde de la muerte.

Sin embargo, pese a la evidente condensación respecto a la trama tassiana, la obra incurre en una moderada dispersión argumental —sobre todo en el episodio lateral de Solinda y Lustaquio— y en varias digresiones narrativas o descriptivas. Se comprende el deseo del dramaturgo por relatar otros episodios de la Cruzada antes de Jerusalén, pero no tanto el modo de hacerlo, casi novelesco o propio de un coloquio, a base de intercalar hasta siete *relaciones* que ocupan casi una quinta parte de la obra. *La Gerusalemme* era ya de por sí una obra digresiva y episódica, aunque siempre dinámica, y es sintomático que aquello que el autor añade a su modelo sea precisamente lo más estático —y también lo más cervantino— de la pieza. En cambio, las arengas y discursos no pesan demasiado —ocupan menos de la mitad de versos que en *Numancia,* por ejemplo—, y lo mismo cabe decir de los monólogos.

Por último, las *dramatis personae* del drama histórico suelen incluir a numerosos caracteres, como bien observa Spang (pág. 41), y la pieza que nos ocupa no va a ser menos, con sus hasta 32 personajes y figurantes, un reparto que supera a los de sus contemporáneos, que no suelen llegar a la veintena, con las excepciones de Tárrega y Aguilar, o de un Lope, que incluye 23 en *Los hechos de Garcilaso.* De ahí que Arata señalara que «*La conquista* (...) encaja cómodamente en la estructura multitudinaria del teatro cervantino» (2002, pág. 40), pues es evidente que sus 32 papeles resisten bien el contraste con los 38 de *El trato* o los 64 de *Numancia.* Y otras piezas cervantinas siguen a grandes rasgos una tónica parecida: *El gallardo español* (12 personajes + 4 figurantes), *La casa de los celos* (26 personajes + 5 figurantes), *Los baños de Argel* (31 personajes + 2 figurantes), *El rufián dichoso* (36 + 2), *La gran sultana* (23 + 5), *El laberinto de amor* (21 + 1), *La entretenida* (17 + 2) y *Pedro de Urdemalas* (31 + 3). La media de todas ellas es de 32 personajes y figurantes por pieza, exactamente el mismo número de *La Jerusalén.*

Estilo, lengua, paralelos: ¿una obra de Cervantes?

Frente al modelo tassiano, el estilo de nuestra pieza es mucho menos musical, rico y dúctil y carece de los verdaderos encantos del petrarquismo, tan bien manejados por el italiano. Ambos, el de Sorrento y el anónimo, se distancian, indudablemente, en la habilidad poética, destacadísima en Tasso y escasa en el español. El contraste nos hace recordar el mucho más favorable que estableció Arce entre el *Aminta* en italiano y la traducción de Jáuregui:

> Allí donde el verso original vibra de conmoción, donde se transmite a la palabra la trepidación sensual de la turbación amorosa, donde las matizaciones, las gradaciones, los encabalgamientos, la melodía y las magistrales repeticiones de sonidos, de palabras, de conceptos logran el máximo de tensión poética, el texto traducido forzosamente se desmaya, perdiendo relieve la expresión, cargándose de epítetos tópicos, de nexos y elementos de relación, de trivialidades (pág. 23).

La nueva obra tiende casi siempre, por lo demás, a un tono elevado y solemne, según corresponde al asunto histórico tratado. El autor, como buen dramaturgo de su generación, gusta, por ejemplo, de una adjetivación enfática y épica. Baste recordar como muestra de los abusos de aquellos dramas un pasaje de Lobo Lasso en *La destruyción de Constantinopla:*

> Soltana Prolixos días, días enfadosos,
> pesadas noches, noches importunas,
> cansados ratos, ratos disgustosos,
> amadas sombras, sombras oportunas (...).
> Darpha Días prolixos, enfadosos días,
> molestas noches, largas y pessadas (...)
>
> (vv. 739-748).

Concretamente, dentro de este hábito contemporáneo, nuestro autor tiende de manera acusada a la secuencia *adjetivo + adjetivo + sustantivo (AAS).* Esos adjetivos son atributivos y aparecen sin nexo, es decir, no llevan conjunción copulativa

entre ellos, aunque algunos editores modernos los separan a veces con comas. Se trata de estructuras del tipo «mortal corpóreo velo» (v. 80), «corta inexorable suerte» (v. 84), «cristiana mal nacida raza» (v. 833), «cristiana memorable guerra» (v. 1059), «sacro eterno / pecho de Dios» (vv. 1159-1160), «contrarios feroces combatientes» (v. 2442), «dulce alegre fin» (v. 2581), etc. De esta serie *AAS* hay hasta cerca de una veintena de casos en *La Jerusalén,* lo que forzosamente indica un rasgo de estilo de nuestro autor.

Este tipo de doble adjetivación, muy enfática y muchas veces redundante, puede tener su origen en algunos versos de Garcilaso como «infinita innumerable suma» o «cruda, / inesorable diosa»[21]; aunque el toledano es bastante más dúctil con los adjetivos, que coloca en diversas posiciones. Lo mismo cabe decir de Herrera, Juan Rufo, Juan de Castellanos, Luis Gálvez de Montalvo y varios poetas de la segunda mitad de siglo[22]. Entre los autores dramáticos de esos años, tan dados a todos los excesos retóricos, esta secuencia aparece en ocasiones, pero sólo el rimbombante capitán Virués la emplea de cuando en cuando, aunque, desde luego, ni tantas veces como nuestro anónimo ni sistemáticamente. Por ejemplo, si en su *Elisa Dido,* rastreamos hasta cinco casos en 2.350 versos[23], en *La gran Semíramis,* cuando hay algún ejemplo de doble adjetivación, ésta suele presentarse en el orden *ASA, SAA* o *SA y A* (vv. 699, 707, 708, etc.) y en muy pocas ocasiones se sirve de la secuencia exacta que nos importa aquí: «Amoroso favorable cielo» (v. 1757)[24].

Sintáctica y estilísticamente, es Cervantes el autor de esos años al que nuestro anónimo se asemeja más con sus adjetivos geminados. Un cotejo elemental desvela la marcada tendencia cervantina a adjetivar por partida doble muchos sustantivos en construcciones como éstas, procedentes de los

---

[21] Ambos de la *Égloga primera,* vv. 25 y 276-277.

[22] Oreste Macrí definió este fenómeno en Herrera como una duplicación del adjetivo, pero apenas cuatro de los muchos ejemplos herrerianos que anota coinciden con nuestro esquema (págs. 322-323).

[23] En los vv. 129, 712, 1320, 1993 y 1994.

[24] También se sirve del esquema algunas veces, aunque no demasiadas, en su *Montserrate* (véase págs. 509-510).

versos de *La Galatea,* contemporáneos de nuestra pieza y algunos encontrados en el espacio de pocas páginas: «Dulces, amorosos hurtos» (pág. 320), «blanco, hermoso cuello» (pág. 321), «duro, amargo hado» (pág. 350), etc. Tampoco faltan en *El trato* ejemplos de adjetivación doble o hasta triple. Leemos, por caso, el verso «amorosa triunfadora palma» (v. 311), además de otros muchos: «Dura, inicua, inexorable estrella» (v. 339), «prestas crueles manos» (v. 500), etc. Aunque es la *Numancia* la pieza teatral cervantina más pródiga en ejemplos: «Blancas delicadas manos» (v. 69), «contrario amargo sino» (v. 830), «infernal triste morada» (v. 866), «feroces espíritus malinos» (v. 960), «fatal negra laguna» (v. 1017); giros que también alternan con las secuencias *ASA* o *SAA:* «Perezosas fuerzas vanas» (v. 79), «vil canalla mentirosa» (v. 993), «cruel corte homicida» (v. 2059), etc. Y hay incluso casos que aparecen a veces acumulados, como en los vv. 65-69 de esa tragedia. En ocasiones puede hallarse esta misma estructura *AAS* en frases, además, muy parecidas, por ejemplo, en *La conquista,* en *El trato,* en *La Galatea* y en *Viaje del Parnaso:* «Dulce amorosa fantasía» *(Conquista,* v. 158), «justas, amorosas fantasías» *(Trato,* v. 1788), «loca altanera fantasía» *(Galatea,* pág. 230) y «discreta alegre fantasía» *(Viaje,* III, v. 261).

En todo caso, este rasgo de estilo ha sido incluido por Hermenegildo en su estudio de *Numancia* de 1976 entre las manifestaciones de una tendencia cervantina a las «repeticiones de términos sintácticamente semejantes», que sirve a ese autor para dar al texto «un ritmo pausado y solemne muy característico» (pág. 141). Este crítico incluye entre sus ejemplos alguno de doble adjetivación, junto con otras típicas series binarias y ternarias, también muy propias del Cervantes trágico (págs. 141-142). Dadas estas coincidencias, cabe pensar que estamos ante un mismo autor, aunque siempre haya que dejar un margen a la casualidad, al error estadístico o simplemente al común retoricismo verboso de nuestros autores dramáticos del XVI.

Precisamente, en el lenguaje de *La conquista,* acaso partiendo de la tendencia de Tasso a las series[25], no son nada raras

---

[25] Arnaldo di Benedetto ha mostrado cómo el italiano aumentó progresivamente sus enumeraciones (pág. 484).

las estructuras de dos o de tres elementos: «te alegras, regocijas y descansas» (v. 6), «tan divino, tan santo y elegante» (v. 1354), «aparente verdad, traición cubierta» (v. 1500), etc.; a veces en forma de sinonimias: «pierden el seso, la paciencia y tino» (v. 1101). Se produce una iteración de tipo anafórico en otros pasajes: «Dispón mi corazón, dispón mi mente (...)» (v. 2530); «Cumplido es ya tu gusto y alegría, / y cumplida la cosa que se espera (...)» (vv. 2536-2537). Se trata de unos mecanismos que pueden presentarse en varios grados de complicación: «JERUSALÉN: (...) ¿Ya, Trabajo, te apartas, ya sospiras? / TRABAJO: Sí hago, porque llega ya la hora (...)» (vv. 2496-2497); «¿Tan notorio desengaño / a tan notoria amistad? / ¿Y tan extraña crueldad / a un amor que es ta[n] extraño?» (vv. 1954-1957)[26].

Recurre también el autor con característica frecuencia a políptotos y derivaciones: «Dura y durará» (vv. 23-24); «del árbol bajé yo al punto / que apuntaba la mañana» (vv. 2114-2115); «mas la pérfida seta que ella guarda / fue causa que de Erminia me guardase» (vv. 696-697). Emplea giros que acaso pueden parecer poco elegantes: «llorando lloras» (v. 29), «con las reliquias de los santos santas» (v. 115), «pusiste en libertad liberalmente» (v. 691); e incluso insiste en el mismo verbo: «faltarte tiene en todo y, si no, mira / si no te va faltando el bastimento» (vv. 1504-1505); «por no poderla merecer nos falta, / no nos podrá faltar aquel consuelo / que de gloria no tiene alguna falta» (vv. 1561-1563). A veces estos juegos de palabras se acumulan con poca fortuna: «Desde aquel punto que la vida muerta / se vio, y la muerte muerta por la muerte» (vv. 81-82). O forman una especie de quiasmo: «Que si algo soy, por ti sólo soy algo» (v. 176); «¡Cielos que lo consentís / y queréis que os llamen cielos!» (vv. 1958-1959). Pueden también combinarse con anáforas, de las que hemos visto ya algún ejemplo (vv. 193-196 y 2434-2436). Se trata de unos hábitos estilísticos que pueden recordarnos, en algún pa-

---

[26] Macrí describe con algunos ejemplos comparables lo que él denomina las repeticiones anafóricas en Herrera (págs. 353-356), pero el poeta sevillano pocas veces incurre en los excesos de nuestro anónimo.

saje, a las hechuras de la poesía cancioneril (vv. 2324-2341)[27] o caer incluso en una pura redundancia verbosa: «No te me esconderás si te escondieses» (v. 2252); algo de lo que no se libra ni el farragoso último verso de la obra: «Del fin y desta historia al fin llegamos». Estas repeticiones tienen un valor expresivo, pero pueden resultar a menudo algo abusivas y toscas en manos de nuestro poeta, como si le faltasen recursos o vocabulario, lo que se pone de manifiesto cuando en la tercera jornada se repite, con cuatro versos de distancia, la fórmula «hermosa y blanca» (vv. 2075 y 2080) o cuando echa mano hasta cuatro veces del juego tópico de *cielo* y *suelo* (vv. 55-56, 597-598, 849 y 1544-1548).

Por un lado, cabría achacar parte de esta pobreza expresiva a una torpe refundición, pero, por otro, salta a la vista que estos efectos estuvieron en boga entre los dramaturgos de ese tiempo. Eduardo Juliá, en su edición clásica de 1929, resalta la afición del capitán Virués y de Tárrega a los juegos de palabras, que roza el paroxismo retórico[28]. El primero gusta de tales repeticiones y en *La gran Semíramis* llega a extremos como los de estos versos finales de esa obra: «Ilustre ejemplo doy al alma ilustre / con que su lustre como debe ilustre»[29]. Tárrega, que escribe unos años después que nuestro autor, también juega con los vocablos de una forma tan forzada que resulta casi cómica. En *El cerco de Rodas* escribe, por ejemplo: «Turbó, Lidora, a mi fe, / ese golpe de tu amante; / que como en turbante fue, / me turbó con el turbante»[30]. Y las repeticiones pueden cruzarse con la rima, creando un efecto peculiar, como en varios pasajes de la jornada segunda de *El cerco de Pavía* del mismo Tárrega[31].

Estos fenómenos tampoco están ausentes del estilo teatral cervantino y son habituales, por ejemplo, en la *Numancia*,

---

[27] Miguel A. Martínez San Juan ha subrayado en su reciente edición de *El pastor de Fílida* el mismo tipo de políptoton cancioneril en Gálvez de Montalvo —algo que después tendrá su importancia— y lo ha asociado con los temas amorosos (pág. 182).

[28] *Poetas dramáticos*, introd., I, págs. lvi y xcviii.

[29] Vv. 2354-2355. Hay más ejemplos en las págs. 139-140.

[30] *Poetas dramáticos*, I, pág. 281.

[31] *Poetas dramáticos*, I, págs. 461, 463, 465, 473, 474, etc.

donde encontramos desde las simples reiteraciones como «no tiene allí fortuna alguna parte. / La pereza, fortuna baja cría» (vv. 158-159) o «el segundo Felipo sin segundo» (v. 512)[32], hasta casos más complejos como «vosotros os vencéis, que estáis vencidos / (...). / Correos agora, si no estáis corridos (...)» (vv. 121-125), como el verso redundante «si las lágrimas muestran que mostraron» (v. 1265), o como el siguiente ejemplo, en combinación con la rima: «O sea por el foso o por la muerte, / de abrir tenemos paso a nuestra vida, / que es dolor insufrible el de la muerte, / si llega cuando más vive la vida» (vv. 585-588). O éstos, que forman verdaderos trabalenguas en la misma tragedia cervantina: «Ansí como este ardiente fuego fuerza / a que en humo se vaya el sacro incienso, / así se haga al enemigo fuerza (...)» (vv. 831-835); «(...) Por morir do muriere mi marido. / Esto mismo hará la que quisiere / mostrar que no los miedos de la muerte / estorban de querer a quien bien quiere / en buena o en mala, dulce, alegre suerte» (vv. 1301-1305). Y lo mismo cabe decir de *El trato,* que ofrece frecuentes repeticiones de tipo expresivo o rítmico, desde las elementales pero muy cervantinas como «alta alteza» (v. 458) o «mueren por darle muerte / y entretiénense en matalle» (v. 649-650), hasta un caso como éste: «ZAHARA: No es bien que por mal se lleve. / FÁTIMA: Ni aun bien llevado por bien» (vv. 277-278)[33]. Tan corriente es esto en esa temprana comedia que Schevill y Bonilla, además de señalar varios ejemplos, indicaron que ahí se iniciaba el fenómeno que definen como la «repetición variada del mismo vocablo» y como un rasgo que llegará a ser constante en el estilo cervantino (1922, pág. 32). Las repeticiones expresivas también aparecen a menudo en *Los baños de Argel,* que ofrece ejemplos muy similares a los ya vistos en *La conquista* y en *Numancia.* Citaremos sólo un par de pasajes elocuentes: «Esta alma, en obras cristiana / aunque en moro cuerpo mora. / ¿Mas, si fuese ésta la mora?» (II, vv. 657-659); «No quiero, ju-

---

[32] Véanse otros casos en los vv. 649, 869, etc.

[33] Cfr. también los vv. 9-10, 13-16, 477-478, 489-490, 668-669, 793, 1015-1019, 1038, 1085-1086, 1422-1423, 2114, etc.

dío honrado; / no quiero, honrado judío» (II, vv. 794-795)[34]. Es importante subrayar también que estos juegos no son nada raros en la poesía cervantina de los mismos años de nuestra pieza. Así, en el soneto a Pedro de Padilla de 1585 leemos frases como «será en sus fines infinita» y «de dar a virgen el virgíneo canto»[35].

Schevill y Bonilla ya señalaron (1922, pág. 33) que Cervantes tiende en su *Trato* al enlace de la negación con la afirmación en un verso como «de mi mar incïerto cierta guía» (v. 295), algo que observamos, más extendido y suavizado, en dos pasajes de nuestra obra en los que, además, *incierto* y *cierto* riman entre sí (vv. 1253-1255 y 1496-1498). Compárese el siguiente parlamento de Clorinda en nuestra pieza:

> A amigos y a enemigos yo me muestro
> contino *descubierta*, y si me *cubro*,
> [conoceréisme] por mi brazo diestro.
> Por éste, veis aquí que me *descubro*. *Descúbrese*
> ¿Habéisme visto? ¿Ya queréis mi nombre,
> porque veáis que nada no os *encubro*?
>
> (vv. 1219-1224).

O este otro de Godofre:

> Pues yo sé que *mañana*
> habrá[n] bien *menester* su *esfuerzo* y *fuerza*.
> [A] retirar, amigos, y al *descanso*
> entregad los *cansados* lasos miembros,
> este poco que queda de la noche,
> que es *menester mañana* estar holgados
>
> (vv. 2267-2272).

El autor de *La Jerusalén* logra aquí una suerte de juego de consonancias internas, basado en parte en la derivación, pero

---

[34] A los que pueden sumarse desde los casos sencillos de I, v. 666; II, vv. 236-237; II, v. 525; II, v. 567, etc., hasta los más elaborados de II, vv. 96-99; II, vv. 540-544, etc.

[35] *Poesías completas*, II, pág. 358.

semejante también a la rima *al mezzo*, de tradición medieval y acaso tamizada en ese siglo por la *Arcadia* de Sannazaro, por el propio Tasso, que exploró las rimas complejas[36], y por Garcilaso (sobre todo en su *Égloga segunda*, donde sólo se repite la rima y no las raíces ni las palabras completas). El mayor parecido lo hemos encontrado, sin embargo, en parte de otra égloga de *La Galatea* por más de un motivo emparentada con nuestra comedia, la de Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio[37], una curiosísima composición que incluye, aparte de rasgos comunes con nuestra obra como palabras, expresiones, rimas con la misma voz y versos del tipo «que no se ha de acabar hasta acabarme» (v. 107), también rarezas tales como la estrofa medieval de arte mayor, la rima *al mezzo* y un extenso pasaje con juegos de palabras —como el *cubrir/descubrir* ya observado en *La conquista*— del que bastará esta pequeña muestra:

ORFENIO En mí se apura la mayor *desdicha*.
CRISIO Tu *mal* es *dicha* comparado al *mío*.
MARSILIO Opuesto al *brío* de mi *mal* extra*ño*,
es gloria el *daño* que a vosotros *daña*.
OROMPO Esta maraña quedará muy *clara*
cuando a la *clara* mi dolor des*cubre*.
Ninguno en*cubra* ahora su tormento (...)

(vv. 375-381, pág. 359).

El mero hecho de aparecer estos trucos en *La conquista* apunta también en la dirección de Cervantes, puesto que Schevill y Bonilla han subrayado el contraste entre la ambiciosa y fallida inspiración poética cervantina y su prurito de mostrarse, pese a todo, como un poeta hábil por medio de una considerable variedad métrica —y citan una lista que incluye los metros de la *Jerusalén*— y de la *rima percossa* o de consonantes interiores tomada de Sannazaro (1914, pág. xxi).

---

[36] Véase Di Benedetto, pág. 500.

[37] La égloga comienza «Salid de lo hondo del pecho cuitado» y ocupa las págs. 346-368 de la edición moderna. El pasaje en cuestión está en los vv. 362-381 (págs. 358-359).

En lo que hace al léxico, destacan algunas palabras típicas de Tasso, tales como *infinito, inmenso*[38] —usada hasta cuatro veces— y *alto* —como en «mancebo de altos intentos» (v. 592), parecido al tassiano «alti pensieri», por ejemplo—, aunque tampoco son demasiados los préstamos y nuestro autor parece poco capaz de imitar al italiano en su particularísima lengua poética. Llaman más la atención los cultismos del texto: términos típicamente garcilasianos y herrerianos como *cóncavo, coyuntura, furor, ilustre, inclemente, insano, perpetuo* o *riguroso;* pero también voces empleadas por Cueva, tales como *crédito, espantable, insignia, sacro, semblante, testificar* o *terrible*[39]; y otras como *trofeo* y *máquina* —con valor abstracto— empleadas tanto por Herrera como por Cueva.

Hay, por lo demás, un número significativo de voces cervantinas presentes en la *Jerusalén*: *ajuntar, alquicer, astroso, salvamento, felice, acelerado, chapiteles, aparejo* —como verbo y como sustantivo (en el sentido de 'medio')—, *aplacer, astroso, benigno... Trofeo* y *fiero* y sus derivados se usan muchas veces en *Numancia* y en *La conquista. Recuesto* es igualmente voz propia de Cervantes, pero la documentamos también en *La Araucana* de Ercilla (II, pág. 16). El adjetivo *insano* aparece hasta en cuatro ocasiones en nuestro drama y es usado en *El trato, La Galatea, La Numancia* y otras obras suyas de esos años, como atestigua Carlos Fernández Gómez. Schevill y Bonilla ya habían indicado la propensión cervantina a esa palabra y apuntaron el modelo probable de Cueva[40], aunque después Itziar Turrez lo ha considerado como un adjetivo ciceroniano que pasó a Garcilaso y después a Herrera (pág. 319). Lo curioso es que, además, en nuestra pieza lo encontramos especialmente en secuencias como *furia insana* (v. 420) y *furor insano* (v. 1514),

---

[38] Véase la «Introduzione» de Francesco Flora a las *Poesie* de Tasso, pág. xxiii. Como contraste, Garcilaso usó dos veces *infinito* y ninguna *inmenso* (véase Edward Sarmiento).

[39] Cfr. el catálogo compilado por José Cebrián, págs. 148-153. *Terrible* es adjetivo ciceroniano en Garcilaso y Herrera, según Itziar Turrez (pág. 341).

[40] 1922, pág. 32. También aparece en el *Marco Antonio* de López de Castro (v. 297).

que parecen copiar exactamente una expresión de *El trato* (v. 1234)[41].

El vocabulario militar es profuso y se usa con notable precisión, lo que parece apuntar a un experto soldado. Si repasamos algunas obras de Cervantes en pos de los tecnicismos presentes en nuestra pieza, veremos que en *Numancia* se emplean *foso trincheado* (v. 1196), *formado escuadrón, manga suelta* (v. 1217) o *estacada* (v. 1162). *Haces,* con el sentido —no recogido por el *Tesoro*— en el que se usa por dos veces en *La conquista* (vv. 751 y 2488), se encuentra en *Numancia* (vv. 276 y 296), aunque también en *La Araucana* (I, pág. 232). *Fajina* figura en *El gallardo español* (v. 579) y en *Numancia* (v. 136) con el mismo valor que en nuestra obra. *Trinchea,* forma antigua de *trinchera,* aparece tal cual en algunas obras de Cervantes y la citada *escuadrón* es también voz muy usada por él (Fernández Gómez la registra hasta 16 veces en sus obras). Suya parece, en fin, la naturalista y emocionada descripción que se hace en *La conquista* de la vida castrense, quizás de cuño autobiográfico (vv. 720-728), y sobre todo el recuerdo del soldado francés Charles de «las jornadas qu'en Italia hice» (v. 1333), que podría ser una alusión a su propia carrera, pues a lo largo de su vida Cervantes recordará en sus obras esa experiencia con una mezcla de nostalgia e ironía. Por el contrario, Di Benedetto señala que Tasso evitó siempre los humildes términos técnicos como *trincee* o *trinciere,* recomendados por sus críticos, y los sustituyó por metáforas (pág. 491). Fuera de los textos militares propiamente dichos, un soldado-poeta como Garcilaso no emplea ninguna de estas voces, que tampoco rastreamos en la obra herreriana y que sólo se hacen notar en un Francisco de Aldana, que usa ocasionalmente *foso* o *trinchea.* En cambio, *Escuadrón* surge a menudo en el romancero, en *La Araucana* de Ercilla, en romances de Lobo Lasso y en versos de Cue-

---

[41] Garcilaso empleó repetidamente —hasta 14 veces— *furor,* pero nunca *furor insano,* como atestigua Sarmiento en su repertorio. En cambio, la frase se encuentra en Herrera, en Francisco de Figueroa y en el *Espejo de príncipes y caballeros, segunda parte* de Pedro de la Sierra (1580), según el *Corpus diacrónico del español (CORDE).*

va y de Cairasco de Figueroa, siempre según el *CORDE*. El anónimo supera por la precisión y la abundancia de su terminología castrense incluso a otras obras que trataron en esos años sitios de ciudades, como la ya citada *Tragedia de la destruyción de Constantinopla* de Lobo Lasso, por ejemplo[42]. Y lo habitual en un Virués, también militar él mismo, es una descripción poco naturalista de la guerra, como en sendos pasajes de *Elisa Dido* (vv. 1906-1915) y de *La gran Semíramis* (vv. 2105-2162).

Un especialista en el teatro de esa generación como Arata y un cervantista como Montero han señalado frases y pasajes paralelos en la obra de Cervantes y en *La Jerusalén*. Coinciden en nuestra obra y en textos cervantinos expresiones como *ropa rozagante* (v. 2578) —también en el *Viaje del Parnaso* (pág. 108)— o *tristes agüeros* (v. 2032) —en *Numancia*, v. 796—. Algún otro estilema se parece: «ilustre mora» dedicado a Clorinda (v. 1442) se convierte en *El trato* en «ilustre hermosa mora» y se le endosa a Zahara (v. 2086).

Sin embargo, el estudioso debe dudar ante ciertas semejanzas de estilo, que en aquel tiempo podían no ser sino herencias o frases mostrencas que corrían por los bufetes de muchos escritores. Pensemos en un ejemplo que ponga de manifiesto el riesgo de señalar algunos de estos parecidos engañosos, como es esta expresión más o menos tópica basada en los polos terrestres: «Desde el un polo al otro se derrama» *(Conquista*, v. 1450); que tiene claros paralelos en Cervantes[43], pero también en Garcilaso (Égloga II, v. 1757), en Herrera[44] y en la *Laurentina* de Luis Cabrera de Córdoba: «y así tu voz, del uno al otro polo»[45], entre otros muchos casos que cabría citar. Otro tanto ocurre con algún paralelismo poco significativo entre *La conquista* y la *Tragedia de la destruyción* de Lobo Lasso: «Dentro en los raros muros se entretiene, / nuestra gente cansada, hambrienta y poca» *(La conquista*, vv. 1123-1124); y

---

[42] Sólo se refiere vagamente a los «aparatos bélicos» (v. 1134) y después a la defensa de los barrancos, al cegar los fosos (v. 1288) y a la fajina (v. 1306).

[43] *Numancia* (v. 2432) y *Viaje del Parnaso* (I, pág. 54).

[44] *Poesía castellana*, respectivamente, págs. 619 y 784.

[45] Canto XXVIII, estr. 29, pág. 196.

«¿Esta encerrada, poca y flaca gente / os pone en retirada vergonsosa?» *(Tragedia,* vv. 1272-1273). La frase «rayo de la guerra», que se lee en nuestra pieza (v. 155), siempre usada para elogiar a un héroe o un militar, es bien conocida nada menos que por tres famosos pasajes cervantinos, dos de ellos referidos a Carlos V o a su hijo natural: en el *Quijote* aparece como elogio de don Juan de Austria (I, 39; pág. 455) y en el prólogo a las *Novelas ejemplares* se aclara que don Juan era «hijo del rayo de la guerra, Carlo Quinto, de felice memoria» (pág. 17). La expresión reaparece en el *Persiles* (pág. 603) y en *Los baños de Argel* se dice también de un personaje que es «rayo de Mahoma» (I, v. 621). Sin embargo, enseguida recordamos que la había empleado Herrera, en un verso que bien podría ser el modelo de nuestro poeta, aunque con una ligera variante —«rayo de guerra»[46], y que parece responder a un tópico de la poesía latina todavía aprovechado por Góngora[47].

Examinemos, en cambio, el pasaje de nuestra comedia en el que Jaldelio se dirige a Godofre durante la embajada:

> Dice que pues qu'el término es llegado
> que darte puede un inmortal trofeo
> —ciudades, reinos, gentes— conquistado
> conforme a la medida del deseo,
> que no por ser de la ambición llevado
> y del aplauso del humano arreo (...)
>
> (vv. 1456-1461).

En un contexto semejante de exposición de conquistas militares en un discurso solemne del Duero coinciden en pocos versos de *Numancia* la misma rima, seguramente atraída por *trofeo,* una expresión parecida («conforme a la medida del deseo» —*Jerusalén*— y «como quiere tu deseo» —*Numancia,* v. 475) y la no demasiado frecuente voz *arreo* en ese mismo sentido de 'atavío'. Esta última es recurrente en diversas obras de Cervantes —el *Diccionario de autoridades* trae sólo

---

[46] Exactamente en el soneto LIX *(Poesía castellana original,* pág. 804).

[47] Según aclaran los comentaristas de la edición moderna de *El ingenioso hidalgo,* n. 456.40.

ejemplos quijotescos para esta acepción— y de hecho vuelve a aparecer en el v. 2326 de *Numancia,* donde también rima con *deseo,* igual que aquí. En este segundo pasaje un muchacho numantino va con «gentil arreo» y la misma raíz —*arrear*— ha aparecido pocos versos antes (v. 2320). En *La Galatea* aparece incluso la secuencia «sobre humano arreo» (pág. 555), semejante a la de nuestro verso 1461, y la volvemos a encontrar en el *Quijote* tanto con valor sustantivo (pág. 51) como adverbial (pág. 724).

Un caso de parecido interesante con otra obra cervantina lo ofrecen el verbo *aterrar* y su correspondiente contexto, que encontramos en un verso de *La conquista:* «No, que otra desventura / nos consume y atierra (...)» (vv. 326-327). También aparece registrado por Fernández Gómez con dos sentidos distintos en diversas obras cervantinas, y particularmente en *El trato de Argel* —donde leemos una frase casi idéntica: «Tengo un recelo / que me consume y atierra» (vv. 235-236)—, en *Numancia* (vv. 97, 1120 y 1645) y en un verso de *La Galatea* (pág. 526). Aunque hay que decir que el modelo parece haber sido en este punto Garcilaso, tanto para nuestro autor como para Herrera[48], para Gálvez de Montalvo en su novela *El pastor de Fílida,* para Juan de la Cueva en *Los siete infantes de Lara* (IV, vv. 435-436), además de para bastantes épicos del momento (Ercilla, Lobo Lasso, Virués, Rufo...), según indica el *CORDE.*

El anónimo emplea también una expresión como *muy mejor* (v. 801), que sólo hemos podido rastrear en *La destruyción* de Lobo Lasso (v. 616, pág. 104). En cambio, sí se hallan en obras cervantinas las ponderaciones *más bastante* y *bien bastantes* de *La conquista* (v. 1609) y la segunda aparece en *Numancia* (I, v. 174). El autor anónimo también utiliza hasta cinco veces la locución *y más:* «No nos ha de olvidar de aquí adelante, / y más, que ya se ven señales desto» (vv. 1409-1410); o «(...) Desde que me echaste a éste de mi lado, / y más que regocija mi

---

[48] Véanse, del toledano, *Égloga II* (v. 1070) y *Égloga III* (v. 332). Kossoff incluye el verbo *atierrar* en su *Vocabulario.*

sentido / la Libertad qu'espero y el Contento» (vv. 2403-2405). Y en una ocasión encadena dos ocurrencias de la misma: «Vuélvese el oprimido a cualquier viento / y más si sopla y viene de aquel lado / que a rebelarse incita, y más se esfuerza / si ve del vencedor flaca la fuerza» (vv. 1484-1487). Se trata de una expresión que parece ser también muy cervantina, bien para ponderar magnitudes, bien con valor sintáctico: «Deciséis años son, y más, pasados» *(Numancia,* v. 117); «(...) que el poder que en ti se encierra / abraza el cielo y la tierra, / y más que no comprehendo» *(Trato,* vv. 50-52)[49]; «veinte y más son los heridos» *(Baños,* III, v. 324). Y los ejemplos podrían multiplicarse con facilidad sin salir de esa última obra[50].

La frase adverbial *de hoy más,* con el sentido de 'de hoy en adelante, en lo sucesivo' aparece en un verso de nuestra pieza: «Ensanchemos de hoy más nuestra esperanza» (v. 2584), pero también es frecuente en *El trato* (vv. 1416, 1602 y 1868) y Fernández Gómez la registra en tres pasajes de novelas cervantinas, aunque la usan otros autores de la época como los poetas épicos Ercilla (II, pág. 407) y Cabrera[51], Gálvez de Montalvo alguna vez en *El pastor de Fílida,* Lobo Lasso en su *Tragedia de la destruyción* (v. 313) y hasta el cronista Illescas, al que, según Arata, consultó el autor de *La conquista* (fol. 282r). En este y en otros casos, aunque formen parte del acervo cervantino, se trata de expresiones fijas que son patrimonio común.

Más relevancia puede tener la rara coincidencia de «con justo nivel» en *La conquista* (v. 538) y una expresión parecida en unos versos de *La Galatea:* «De príncipe que en el suelo / va por tan justo nivel (...)», donde casi la misma frase, en dos formas distintas, oficia, además, como estribillo (pág. 285). Otra expresión, «con instancia» (v. 1082), que sólo emplean en esos años en sus obras épicas Lobo Lasso, Rufo y Ercilla *(CORDE),* aparece en la *Numancia* (v. 258), donde rima con *Numancia* y con *ganancia,* igual que en nuestra pieza con *Francia* y con *ganancia.* Y Cervantes usa tanto *a su mejora (Tra-*

---

[49] También en los vv. 351, 1735 y 1737.

[50] Por ejemplo, II, vv. 654-659; III, vv. 380-383; III, v. 528; o III, vv. 777-779.

[51] En su *Laurentina,* canto XXVIII, estr. 37 (pág. 198).

to, v. 2491) como *por su mejora* (Fernández Gómez), frases que coindiden con la que aparece en el verso 307 de *La conquista*. Montero Reguera ha indicado, además, algún otro parecido de tipo fraseológico en su artículo «¿Una nueva obra teatral...?» (págs. 363-364).

No es esto todo, puesto que encontramos también algunos otros versos de estructura y sentido parecido en nuestro dramaturgo y en obras de Cervantes. En ocasiones hallamos casi literalmente el mismo verso y hasta idéntica rima: «¡Dad a vuestros puñales sepultura / en el cuerpo robusto o delicado / de cualquiera cristiano! ¡Acabad luego! / ¡Dadlos al lazo, al hierro, al palo, al fuego!» *(Conquista*, vv. 416-419); «Allá nos lleva, buen señor, y luego / entréganos al hierro, al rayo, al fuego» *(Numancia*, vv. 2106-2107). En *El trato*, el verso en cuestión aparece también, como en nuestra obra, en una escena con un rey, cuando Yzuf reclama al monarca: «Dame, señor, mi esclava, y luego dame / la muerte en fuego, a hierro, a gancho, en palo» (vv. 2334-2335). Montero Reguera, con perspicacia, ha anotado estos pasajes, y uno más de la epístola de Antonio Veneziano, que comenzaba: «Si el lazo, el fuego, el dardo, el puro hielo / que os tiene, abrasa, hiere y pone fría (...)» *(PC*, II, pág. 347); así como varios versos de tres poemas de *La Galatea*, también notablemente parecidos[52]. Pero siempre hay que hacer un careo de estos hallazgos con expresiones parecidas de otros autores, presentes, por ejemplo, en varios versos de Herrera: «A tierra i agua, 'l aire, i puro fuego», «la tierra, l'agua, el aire, 'l puro fuego», «la red, el hacha, la cadena, el dardo» e «ira d'el cielo, fuego, hierro airado»; y, además, el lazo y el fuego aparecen juntos en un soneto herreriano[53].

Otras frases semejantes en nuestra comedia y en obras cervantinas pueden ser las siguientes: «Con malicia y furia de enemigo» *(Conquista*, v. 75) y «volved en rabia y furia de enemigos» *(Numancia*, v. 2163); «ni con la dura malla entretejida»

---

[52] «¿Una nueva obra...», pág. 362 y nn. 31 y 32. Además, añade algunos versos de Herrera y Gutierre de Cetina que sirven como contraejemplos (pág. 361, n. 30).

[53] *Poesía castellana*, págs. 600, 632, 787 y 639, respectivamente.

(Conquista, v. 1269) y «no la malla entretejida y dura» *(Numancia,* v. 1627)[54]; «Pueden darte triunfo y palma», en la *Conquista* (v. 599), «la amorosa triunfadora palma» en *El trato de Argel* (v. 311), «llevará de vosotros triunfo o palma», en *Numancia* (v. 2078), además de que el *cielo* y la *palma* de nuestros versos 598-599 aparecen unidos también en un soneto cervantino publicado en 1588[55]. Y coincide otro verso de la obra (el citado «cubierto de mortal corpóreo velo») casi al pie de la letra con una frase de *El trato:* «Antes que este mortal corpóreo velo» (v. 2503); y con otra de *La Galatea:* «la cubriere mortal corpóreo velo» (pág. 350), tres obras escritas por los mismos años ochenta por un autor muy aficionado a reciclar y rehacer sus propios versos y composiciones[56]. Más anecdóticamente, el «alarido tierno» de los cruzados ante la santa lanza en Antioquía (v. 1157) recuerda a los «placenteros alaridos» de *La Galatea* (pág. 221). Y el verso «¡Oh, soldados de Cristo, en quien se halla» (v. 275) se parece notablemente a otro de Cervantes *(Poesías completas,* pág. 325).

Pero no queda esto aquí, sino que aun puede hallarse otro pasaje parecido en unos versos que la Esperanza dirige a Jerusalén: «Ya viene y viene envuelto en sus rumores / el cristiano escuadrón. Ya, ya se acerca; / ya las trompetas suenan y atambores, / ya descubren tu santa y alta cerca (...)» (vv. 193-196); y otro de muchos años después que espigamos del *Viaje del Parnaso,* donde vuelven a aparecer dos voces tan cervantinas como las citadas *escuadrón* y *alarido:* «Ya retumba, ya llega a mis oídos / del escuadrón contrario el rumor grande, / formado de confusos alaridos (...)» (pág. 146).

Parece decisivo el hecho de que un pasaje que escenifica una situación semejante pueda cotejarse en nuestra pieza y en *Numancia.* Nos referimos al momento en que un personaje se impacienta por la tardanza en llevar una embajada en *La Jerusalén:*

---

[54] Véase también *La Galatea,* pág. 550. *CORDE* registra *dura malla* solamente en el *Romancero general.*

[55] *Poesías completas,* II, pág. 359. Cebrián registra en Cueva el verso «triunfó con lauro y palma» (pág. 151).

[56] La frase *corpóreo velo* sólo figura en Herrera (véase Kossoff).

ARGANTE Clorinda, di, ¿qué esperas?
¿Para qué alargas más esta tardanza?
CLORINDA (...)
ARGANTE Clorinda, mira que se pasa el día;
demos nuestra embajada.
CLORINDA Vamos luego

(vv. 1241-1259).

Un diálogo que puede compararse con éste de la tragedia cervantina:

SOLDADO 1.º Dos numantinos con seguro vienen
a darte, Cipión, una embajada.
CIPIÓN ¿Por qué no llegan ya? ¿En qué se detienen?
SOLDADO 1.º Esperan que licencia les sea dada.
CIPIÓN Si son embajadores, ya la tienen.
SOLDADO 1.º Embajadores son.
CIPIÓN Daldes entrada (...)

(vv. 209-214).

Y finalmente, durante esa embajada, en ambas obras los defensores de la ciudad apelan al mismo argumento: previenen al enemigo contra el exceso de confianza[57].

Algo parecido sucede con la escena de la visión de los aéreos soldados divinos en Antioquía, parecida a una de *Los baños*. En *La conquista* espigamos estos versos:

Dicen que en una sin igual batalla,
que en Antioquía allá tuvieron
con vosotros pensando recobralla,
muchos armados en el aire vieron,
que en las escuadras bárbaras hacían
tan recio que ellos solos las rindieron.
Las armas y caballos que traían

---

[57] Nos referimos a *Conquista*, vv. 1448-1531, y *Numancia*, vv. 277-278. Estas escenas pueden contrastarse con la embajada que presenta un autor como Cueva en *La muerte del rey don Sancho* (vv. 75-97).

eran más blancas que la nieve pura
y en los pechos también cruces tenían

(vv. 1102-1110).

Y en la comedia cervantina leemos esta otra descripción de un espejismo:

CADÍ Ya se han visto en el aire muchas veces
formados escuadrones espantables
de fantásticas sombras, y encontrarse
con todo el artificio y maestría
que en la mitad de una campaña rasa
se suelen embestir los verdaderos;
las nubes han llovido sangre y malla,
y pedazos de alfanjes y de escudos.
REY Ésos llaman prodigios los cristianos,
que suelen parecer algunas veces;
pero que acaso, y sin misterio alguno,
del sol los rayos, que en las nubes topan,
hayan formado así tan grande armada,
nunca lo oí jamás

(III, vv. 438-451)[58].

Un interesante cotejo formal, hecho con vistas a la atribución de otro texto cervantino, es el reciente de Alberto Blecua, que ha anotado un pequeño pero expresivo y convincente catálogo de frases típicas de Cervantes. Una de las más características es la muletilla *pero, con todo eso,* que, como ese crítico anota, aparece 25 veces en el *Quijote* y que se usa en todas sus otras obras (pág. 5). En nuestra comedia la encontramos en el verso de Boemundo: «Bien es verdad, pero, con todo eso» (v. 733). Siguiendo con las palabras y frases señaladas por Blecua, hallamos en *La conquista* nada menos que trece ocurrencias de *sin duda,* sintagma muy frecuente en la

[58] Obsérvese que vuelven a aparecer las voces *escuadra* y *escuadrón*. Schevill y Bonilla aducen un pasaje comparable de Cueva, algo alejado ya, sin embargo, del de nuestra pieza anónima (1922, pág. 81).

época, pero que, como muletilla cervantina, según señala ese estudioso, «aparece hasta la saciedad. Sólo en el *Quijote* llega a las 178 frecuencias (...). Funciona como un apoyo de relleno en el ritmo de la elocutio» (pág. 5). Casi irrefutables son las hasta cuatro apariciones en *La Jerusalén* de formas del verbo *infundir,* verbo que Blecua señala como propio de Cervantes y que, según él, fuera de su producción está limitado a los tratados religiosos y sólo se da en algunos textos profanos posteriores a Cervantes. Éste lo usa dos veces en el *Quijote* y en una de las *Ejemplares,* como Blecua recuerda (pág. 5). Y hay que subrayar, además, que en fecha tan temprana como 1581-1585 este dato tiene todavía más relevancia. Menos elocuente es una aparición de *suspensa,* palabra muy propia de la poética cervantina según el mismo hispanista *(ibid.).* Habla la Esperanza a Jerusalén: «Da lugar, por agora, a que se aloje / el cristiano escuadrón ante tus muros / y está suspensa y mira cuál recoge / los suyos donde estén de ti seguros» (vv. 209-212).

El propio Blecua señala que la voz *secuaces* no es nada frecuente en el XVI, con muy pocas excepciones, pero sí es recurrente en Cervantes, lo que la convierte, según él, en un argumento sólido e irrefutable de cervantismo (pág. 6). De nuevo, la palabra aparece en nuestra comedia en el verso «ministros y secuaces de la guerra», en plural (v. 728). Anota ese investigador a continuación dos pasajes cervantinos del *Viaje del Parnaso* donde aparece esa voz, a los que podemos añadir ahora dos más: uno de *Numancia* —«el furor y la rabia, tus secuaces» (v. 2016)— y otro del *Quijote* (I, 45, pág. 522). Si, como ha indicado el profesor Blecua, el empleo de esta palabra es rasgo característico del escritor de Alcalá, que la usó durante toda su carrera, estamos entonces ante otra prueba pequeña, pero bastante clara, de su autoría de *La Jerusalén.* A esto se añade que la expresión *ministro de* recuerda otras de Cervantes como «ministros de la limpieza» y «ministros de la muerte», anotadas por Fernández Gómez, y, de hecho, en *Numancia* se alude a los «ministros de la guerra» (v. 1643). Este uso no está registrado en otros autores contemporáneos según el *CORDE,* pero sí es típicamente cervantino y figura en un verso de *La Galatea* (pág. 431).

Parejo valor reviste otra coincidencia general apuntada por Blecua —el motivo de la pintura (pág. 6)—, que concurre precisamente, además, a pocos versos de distancia, con una muletilla que acabamos de mencionar aquí: «Bien es verdad, pero, *con todo eso,* / si a los poetas debe darse crédito, / rendido al mismo Marte nos le *pintan* / en gentil red cogido con la diosa, / madre de ese muchacho a quien tememos (...)» (vv. 733-737). Pero es que, además, *bien es verdad,* junto con una infinidad de expresiones muy cervantinas que aluden a la verdad, es recogida hasta cuatro veces por Fernández Gómez, aunque seguramente hay más casos. El motivo del arte de pintar también surge de manera insistente en cuatro pasajes distintos de *La conquista:* un parlamento de Alzardo expone una completa alegoría pictórica (vv. 894-906) y en el relato del sueño de Argente se aclara que «Donde la reina dormía, / en una tabla pintada» aparecía «un armado caballero» (vv. 2064-2067), sin olvidar otras alusiones de menor entidad en una acotación (v. 746) y en el v. 2100. En todo caso, estamos ante un verdadero tópico de la época, procedente de Aristóteles y Horacio y especialmente recurrente en la literatura pastoril, por ejemplo[59].

Si algunas de estas coincidencias pueden no parecer tan reveladoras, la concurrencia de todas ellas en esa comedia, en dos breves textos prologales de presumible autoría cervantina y a lo largo de su producción, resulta bastante convincente. Y, por supuesto, es probable que otros estudiosos encuentren nuevas concomitancias entre las obras de Cervantes y *La Jerusalén.*

En suma, examinada nuestra comedia, salta a la vista que su autor no logró evadirse a las tendencias estilísticas de su tiempo, en especial en lo que se refiere al teatro. Sus parlamentos, si hacemos abstracción del aspecto métrico, del que enseguida hablaremos, podrían confundirse fácilmente con los de los personajes de Cueva o Virués por su énfasis retórico y discursivo. Sin embargo, un rasgo como la doble adjetivación

---

[59] Véanse diversos pasajes de *El cortesano* de Baltasar de Castiglione y las *Anotaciones* de Herrera y, modernamente, las contribuciones de Diane Chaffee, Daniel Eisenberg, Helena Percas de Ponseti o la sección monográfica de la introducción de Martínez San Juan a *El pastor de Fílida* de Gálvez (págs. 75-82), entre la vasta bibliografía dedicada al asunto.

antepuesta al sustantivo sólo se encuentra con parecida frecuencia en Cervantes, al igual que muchas palabras, expresiones, frases y recursos que hemos ido detallando.

La versificación

Como ya analizara Arata, el número total de versos de *La Jerusalén* es muy semejante al de dos comedias de Cervantes: si *La Jerusalén* tiene 2.635, *El trato* 2.537 y *Numancia* 2.448. En apariencia al menos, por su tamaño, las tres piezas podrían ser obra del mismo ingenio. Pero no es eso todo, pues ya observó nuestro predecesor que estas cantidades se parecen entre sí frente a la gran disparidad de extensión de otras obras contemporáneas. En este punto, destacan, por ejemplo, las muy irregulares de Cueva, que oscilan entre nada menos que 1.284 y 2.750 versos, o las más breves de Lobo Lasso —entre unos 1.500 y unos 1.800—, que poco tienen que ver en ese aspecto con las más largas de Virués o Argensola[60]. En general, casi siempre estamos bastante por debajo de 3.000 versos y a menudo nos encontramos con menos de 2.000, y la impresión que producen estas obras es, en general, la de unas piezas mucho más cortas y de un tipo casi *amateur,* sin una longitud ni una distribución estables.

Mucho más relevante es el porcentaje de cada estrofa en el texto de *La conquista:* predominan las redondillas con casi un tercio del total, el 28,1%. Siguen octavas y tercetos, ambos con un 24,7%, los versos sueltos con un 14,6%, el romance con apenas un 4,6% y la lira-sestina con un pequeño pero significativo 3,2%. Estas cifras no son en absoluto incompatibles con las que arrojan las dos piezas más antiguas de la producción cervantina: *El trato* presenta un 42,7% de redondillas, un 10,7 de octavas y un 16,6 de tercetos. Los sueltos suben hasta un 21%, hay un 1,6% de liras y un 7% de quintillas, que es la única diferencia de importancia[61]. Las estrofas que se usan

---

[60] Cfr. los totales de Cueva, Virués, Argensola y Lobo Lasso ofrecidos por Arata en 2002 (pág. 38, n. 22).

[61] Lo que Arata considera quintillas parecen ser coplas reales para José Domínguez Caparrós (pág. 22).

en la *Jerusalén* son las mismas que en *El trato,* con la excepción del romance de la tercera jornada y de que han desaparecido las quintillas en nuestra pieza. *Numancia,* quizás por ser una tragedia, lleva nada menos que un 57,5% de octavas, un 24,2% de redondillas, un 15,2% de tercetos y sólo un 3% de sueltos[62]. Pese a lo que pueda parecer, las variaciones no son demasiado grandes y las tres obras podrían perfectamente deberse a una misma pluma. Observemos, por ejemplo, que en el porcentaje de octavas *La conquista* está en un punto intermedio entre *Numancia* y *El trato,* y que algo similar sucede con las redondillas. La tendencia a la octava de esa tragedia es, con todo, mucho más pronunciada que la de *La conquista,* donde su cometido puede ser desempeñado por los más numerosos versos sueltos. Por otra parte, no cabe suponer que el dramaturgo se dejase arrastrar a incluir octavas por la octava tassiana, ya que los cambios operados con respecto al modelo son considerables en todos los terrenos y hay bastantes octavas en muchas tragedias de los mismos años y en particular en *Numancia.*

Aunque las estrofas empleadas son, a grandes rasgos, las mismas de otros contemporáneos, ciertos hábitos métricos descartan a varios de ellos: Lobo Lasso abusa de las octavas bastante más que nuestro autor y no suele fraccionar las estrofas entre los interlocutores; Rey de Artieda emplea sólo octavas y quintillas; Virués se sirve bien de endecasílabos sueltos y algunos heptasílabos en sus comienzos, bien de una gran variedad métrica en sus últimas piezas. Y si en teoría nuestro autor y Lupercio de Argensola coinciden en emplear endecasílabos sueltos, tercetos y octavas, en la práctica el aragonés es poeta mucho más fino y dotado, al igual que un Virués, por ejemplo.

El predominio de las estrofas italianas, que suman un 67,2%, nos indica que nuestra pieza es relativamente temprana, pero no está lejos en este punto del 49,9% de *El trato* ni del 75,7% de *Numancia.* Es muy posible que, como especulara Arata, el romance del tercer acto —de sólo 121 versos— sea una reelaboración posterior de unas redondillas previas,

---

[62] Reproducimos los datos de Arata (2002, págs. 37 y 39, n. 28).

quizás acometida al mismo tiempo que se adaptaba la obra a un esquema más moderno de tres actos desde el original de cuatro (2002, pág. 37). Y, en efecto, si sumamos el porcentaje del romance de *La Jerusalén* al de las redondillas, extraeremos un total del 32,7%, bastante más próximo al 42,7% de esa última estrofa en *El trato,* que también es una comedia, frente a la tragedia que es *Numancia,* más escasa en redondillas. Resulta curioso, sin embargo, que el refundidor sólo alterase ese fragmento y no otras *relaciones* de la pieza, pero es evidente que no hubiera sido tan fácil hacerlo con las que están en octavas, en sestinas o en tercetos, con las características vacilaciones de categorías estróficas de nuestro autor, de las que enseguida nos ocuparemos.

Cabe destacar que nos encontramos ante un texto compuesto en tres tipos de verso: endecasílabos, octosílabos y algunos heptasílabos. Todavía en nuestra pieza hay el típico abuso del endecasílabo propio de las tragedias y dramas del XVI. De los 2.635 versos de *La conquista,* 1.718 son endecasílabos —de ellos 385 quedan sueltos— y 917 son de arte menor, sobre todo octosílabos; esto es, hay en ella un 65,19% de once —con un 14,6 de sueltos— y un 34,8% de ocho sílabas. *El trato* presenta casi mitad y mitad, un 48,9% de endecasílabos y un 49,8% de octosílabos. *Numancia* arroja un 75,7% de once —73 sueltos— y un 24,2% de ocho. Si contrastamos esas cifras con la estadística de todas las comedias cervantinas que ofrece Domínguez Caparrós, encontraremos unos promedios generales del 68,8% de octosílabos, el 27% de endecasílabos y un 3,1% de heptasílabos. Si se trata del conjunto del teatro —comedias y entremeses—, hallaremos que hay en éste un 67,4% de octosílabos, un 28,4% de endecasílabos y un 3% de heptasílabos[63]. En todo caso, vemos que las proporciones se invierten totalmente a lo largo de su carrera. Por lo demás, los versos largos son el 67,3% de *La Jerusalén,* el 76,2% de la *Numancia* y el 50,2% de *El trato.* En *La conquista,* los versos de arte menor, que suelen ser menos comparativamente en las

[63] Véase su cuadro final de la pág. 60, aunque los porcentajes son nuestros. Cfr. los datos de *La Galatea* (pág. 51) y de toda su producción en verso (pág. 60).

piezas prelopistas, representan un total del 32,7%, un 49,8 en *El trato* y el dicho 24,2 de *Numancia.*

En cambio, si observamos obras algo más tardías o reescritas de Cervantes como *Los baños de Argel,* el contraste es revelador: más de un 80% de versos de arte menor, con los tercetos casi desterrados, las liras desaparecidas y las octavas reducidas a una quinta parte de las de *La conquista.* De ser Cervantes el autor de esta última pieza, estaríamos ante otro ejemplo del drástico cambio métrico de un dramaturgo que escribió teatro a lo largo de más de un cuarto de siglo.

Bastante tiene que ver este panorama con el teatro ligeramente anterior de, por ejemplo, un Juan de la Cueva, que tanto influyó en el Cervantes dramaturgo y que hace uso del arte mayor —estancias, octavas y tercetos— al comienzo de las jornadas, pues nuestra pieza también arranca con octavas y tercetos de pretensiones épicas, al igual que lo hacen, después de unos endecasílabos sueltos, la segunda y la tercera jornada. Indudablemente, ni Cueva ni nuestro autor se habían percatado de la lentitud y el estatismo de la octava, precisamente en esos primeros compases de una pieza[64]. Es probable que el autor anónimo siguiese, en efecto, al innovador sevillano en esa costumbre, en el empleo de bastantes redondillas y en la ausencia de quintillas y, en general, en la polimetría aplicada al nuevo drama. De hecho, Juan Matas Caballero ha atribuido a Cueva precisamente esa última novedad como su «mayor mérito» y su «contribución a una mayor teatralidad» en su tiempo (pág. 61). En este punto nuestra pieza es variada, pues, por ejemplo, no entrevera simplemente octavas y redondillas como era moneda corriente entre los contemporáneos, algo que sucede todavía en la primera jornada y en parte de la segunda de la *Numancia.*

Sin embargo, el anónimo y Cueva difieren algo en sus preferencias: mientras éste se inclina claramente en un drama

---

[64] Juan Matas Caballero anota: «Resulta curioso comprobar cómo casi todas las obras de Cueva suelen empezar con este cauce, que resulta mucho menos dúctil para el teatro y que, a veces, Cueva emplea desacertadamente y de manera abusiva impidiendo toda posibilidad de dinamismo en la escena, que resulta, en estos casos, lenta y aburrida» (pág. 62).

como *La muerte del rey don Sancho* por las dobles redondillas (57,32%) y las octavas reales (38%) y en *Los siete infantes* por las redondillas (63,8%), las octavas (20,09%), las estancias (10,4%) y los tercetos (5,55%), nuestro comediógrafo limita mucho más el uso de las redondillas y las liras o las estancias, aumenta el de los tercetos y añade los versos sueltos y un romance, según hemos visto antes. Y mientras nuestro autor usa con mano franca tanto los tercetos como las octavas, Cueva empleaba un número testimonial de tercetos, algunas estancias y, en su *Infamador,* abundantes liras[65]. El anónimo de *La conquista* evita los monólogos iniciales de las jornadas a los que tan aficionado era Cueva y en especial huye de la rigidez de sus estancias, que tan poco tenían que ver con el movimiento teatral, aunque le sigue en los poco ágiles tercetos. Con todo, da la sensación de que ambos dramaturgos estén relacionados y que el primero haya tenido presente las obras del segundo, bien para copiar algunos de sus evidentes defectos, bien para rectificar con acierto otros.

Otro autor y otra obra que pueden compararse son Lobo Lasso y su *Tragedia de la destruyción.* En ésta hallamos hasta un 41,5% de octavas, un 40,7% de redondillas, un 12,7% de tercetos y un 4,8% de quintillas, unos porcentajes que, de no existir razones de peso para desestimar su autoría, se acercarían a los datos que arrojan tanto Cervantes como nuestro comediógrafo.

Mientras *La conquista* alterna entre seis y *El trato* entre cinco tipos de estrofa, *La Numancia* lo hace entre sólo cuatro tipos. La misma cuádruple variedad ofrecen Cueva en *Los siete infantes* y Lobo en *La destruyción.* En esta última obra las estrofas cambian continuamente y con un criterio que parece ser temático y social, como ha indicado Hermenegildo en su edición de la pieza (pág. 34). Sin embargo, a pesar de la aparente riqueza de la métrica lassiana sobre una simple lista de metros, los personajes pocas veces se reparten estrofas entre ellos y sólo se manejan dos tipos de versos, endecasílabo y octosílabo, frente a los tres de nuestra pieza.

---

[65] Todo en Matas Caballero, pág. 97. Hermenegildo no habla de liras sino de estancias en Cueva (1973, págs. 562-566).

Otro aspecto interesante es el ritmo del cambio de estrofa, que discurre de forma casi idéntica en el anónimo y en Cervantes: nuestro autor varía hasta 24 veces, con un promedio de 105,4 versos en cada distinta estrofa; en *El trato* hay 27 cambios, con una media de 94 versos en cada secuencia; y en *Numancia* el cambio se produce 25 veces, con un promedio de 97,5 versos, aunque en la primera jornada casi sólo encontremos octavas y haya pocos cambios. Por contraste, si pasamos a otros autores, las cifras se disparan hacia arriba o hacia abajo: *Los siete infantes* de Cueva, con 11 cambios, varía de estrofa cada 129 versos, y *La destruyción* de Lobo Lasso, campeón de estas variaciones, presenta 31 secuencias distintas, con un cambio métrico cada 49,7 versos. Virués, que recurre a cambios harto caprichosos en razón de la variedad, varía hasta cuarenta veces de metro en *La gran Semíramis,* con un promedio de 58 versos en cada forma métrica, el mismo ritmo que en la tragedia *Marco Antonio y Cleopatra* de López de Castro.

Reflexionemos un instante sobre la elección de las estrofas para cada secuencia de nuestra pieza: las alegorías se expresan en octavas al comienzo o en tercetos hacia el final de la obra; los capitanes declaman solemnemente en tercetos y discursean en octavas; los dos cautivos cristianos que huyen de la persecución del rey de Jerusalén hablan en liras-sestinas; todo el pasaje de Solinda y Lustaquio está en redondillas, aunque hable brevemente el rey; la larga serie de tercetos que se extiende desde la mitad de la segunda jornada hasta casi su final (vv. 1012-1279) sirve sucesivamente y de manera un tanto sorprendente para una escena de acción, un brevísimo monólogo de Volterra, diálogos rápidos, *relaciones* y un encuentro galante; la embajada está en octavas...

De modo que algunos usos se perfilan más claramente que otros y, desde luego, parece haber tres niveles de estrofas y versos: las octavas para las partes solemnes, de embajadas y arengas; tercetos y sueltos sirven para las acciones bélicas, aunque estos últimos se usan para hacer *relaciones;* y las redondillas quedan reservadas para personajes del pueblo, asuntos amorosos y algunas acciones rápidas. Hasta aquí, nuestro autor coincide con los hábitos contemporáneos. Sin embar-

go, hay que matizar que no diferencia del todo la octava del terceto y los coloca en la práctica a la misma altura, ya que tanto la llegada heroica de los capitanes cruzados ante la ciudad como su solemne entrada en ella están en tercetos, con los que concluye la obra. Y las octavas también sirven brevemente a Godofre para consolar a Tancredo por la muerte de Clorinda (vv. 2390-2391), seguramente porque quien habla es el general en jefe, que sólo se expresa en tercetos, octavas y sueltos. Tampoco se establece un metro único para las *relaciones*, que pueden estar en sueltos, en tercetos o en un aparentemente más tardío romance, el único de la pieza. En la primera jornada, los cristianos Anselmo y Teodoro dialogan en liras-sextinas, mientras que los prisioneros Lustaquio y Solinda y sus captores, incluido el rey de Jerusalén, lo hacen en redondillas. Pero ninguno de esos cristianos pobres —Anselmo, Teodoro, Lustaquio y Solinda— usa las octavas, reservadas a los discursos de Marsenio y del rey. En la segunda jornada se usan tercetos para la *relación* de los milagros de la cruzada por Tancredo y redondillas para cuando ese mismo personaje se lamenta de su fatídico amor por Clorinda. Nuestro autor hace un interesante uso del verso suelto al comienzo de las jornadas segunda —en una conversación sobre el amor en el contexto de la guerra— y tercera —en un pequeño coloquio entre dos soldados sobre los milagros de la Cruzada, justo antes de la embajada. En cambio, no arranca con sueltos sino con redondillas la tercera jornada, tras la hipotética fractura entre las que debieron ser la tercera y la cuarta (a partir del v. 2014).

En este terreno el parecido con *Numancia* es, asimismo, notable, con pequeñas variaciones: también en ella los amores se tratan en redondillas, en ellas hablan en general el pueblo numantino y las mujeres; los tercetos sirven para los diálogos graves y los sueltos para la acción; y las embajadas y discursos se hacen en octavas, con las que empieza —la 1.ª jornada está prácticamente toda en ese metro— y termina la obra. En ellas hablan las alegorías y cuanto más se eleva el tono, hable quien hable, más se tiende a esa estrofa, hasta el punto de que incluso las *relaciones* pueden estar en octavas.

El panorama que hemos descrito está en una suerte de punto intermedio entre la situación de los dramaturgos contem-

poráneos, que en general emplean los metros de un modo rígido y primitivo o simplemente arbitrario, y la inminente evolución en manos de Lope de Vega y sus seguidores. Mientras que muchos hombres de teatro de esos años estaban más atentos a mudar de metro para lograr una variedad métrica que para indicar verdaderos cambios de tema o de tono en la escena, nuestro autor no siempre procede con tanta ligereza. El atentado contra las máquinas se dramatiza oportunamente en rápidas redondillas, pero, al pasar al bando cristiano, se cambia a sueltos, que resultan algo más serios, como corresponde al lamento de los cristianos por la destrucción de su maquinaria de guerra. Con todo, en nuestra obra alterna un uso que parece planificado con otro más inestable: así, las octavas tienden a usarse en general para arengas y embajadas, pero surgen en parte de un coloquio amoroso entre Tancredo y la que él cree Clorinda en la tercera jornada, y cuando ésta resulta ser Erminia sucede el expresivo cambio a redondillas (v. 1842).

Algunas otras transiciones métricas de *La conquista* y de las obras cervantinas pueden compararse. De hecho, cabe repasar dos escenas paralelas, una de nuestra comedia y otra de *El trato,* donde un mismo personaje y durante un mismo parlamento pasa directamente de un metro a otro muy distinto: así, en *La Jerusalén* Erminia está hablando a Alzardo de su amor en redondillas, pero cambia a endecasílabos sueltos cuando le propone el plan de infiltrarse en el campamento contrario (v. 950); en la obra cervantina Zahara expone a Silvia su pasión en redondillas, pero salta bruscamente a una *relación* en sueltos en la que cuenta la peripecia de su amado Aurelio y en la que Silvia le ofrece su ayuda (vv. 1167-1312). En todo caso, como puede observarse, los endecasílabos sueltos parecen servir a ambos autores para tratar enredos amorosos de cierta seriedad en boca de heroínas que hablan con sus confidentes en momentos de tensión.

Es importante observar que las estrofas, largas o cortas, pueden estar repartidas entre varios interlocutores a lo largo de la obra, lo que indica una cierta fluidez y competencia en este aspecto, sin la rigidez evidente en otros dramaturgos de la época y ligeramente anteriores, aunque lógicamente se advierte

en este terreno menos competencia y agilidad que en la comedia nueva posterior, que Boyl definía con gracia en su romance ya citado: «Partir una redondilla / con preguntas y respuestas, / a cualquier comedia da / muchos grados de excelencia»[66]. Como esa sátira indica, era propio de un teatro de la palabra incurrir en la «copla mal hecha» que serían las conversaciones forzadas por la rigidez de las estrofas *(ibid.)*, un vicio en el que cae en ocasiones nuestro anónimo, en especial cuando se deja llevar por la solemnidad de estrofas largas como la octava real. Pero, aunque pueda asignar bastantes octavas a un mismo carácter u obligar a veces a los interlocutores a perorar durante al menos ocho versos, con la lentitud y la solemnidad que cabe imaginar, nos consta que sabe y puede partir las estrofas. Como decía Boyl, en este punto había *muchos grados de excelencia* en la métrica teatral y nuestro poeta no resulta el más tosco de los versificadores teatrales de su tiempo. Si acudimos de nuevo a Cervantes, *La conquista* lleva menos de la mitad de octavas que *Numancia,* pero parece coincidir el modo de usar dramáticamente la estrofa. Al contrastar, por ejemplo, la primera jornada de ambas obras, hallaremos que, aunque en las dos piezas las octavas, y a menudo varias de ellas, suelen estar atribuidas, en los parlamentos largos, a un mismo personaje, también puede repartirse a menudo una de estas estrofas entre varios caracteres. Por el contrario, en autores como Cueva, Lobo Lasso o Virués el empleo de la octava es bastante más forzado, los discursos son más largos y las réplicas llenan con mucha frecuencia estrofas completas.

A grandes rasgos, hay que contrastar los 71 versos con antilabé de *La Jerusalén* con los 53 de *El trato* y los 17 de *Numancia,* que hacen a la primera relativamente la más ágil en sus diálogos. En nuestra pieza las réplicas cortas se fragmentan entre los caracteres y hay algunos versos partidos incluso en la larga tirada inicial en octavas (vv. 1-220) y en general en todos los diálogos rápidos. Con todo, este dato es poco fiable, pues puede oscilar mucho dentro de la producción de un mismo

[66] *Poetas dramáticos,* I, pág. 627.

autor: por ejemplo, un buen versificador como Virués rompe hasta 23 versos en *La gran Semíramis* y al menos 80 en *La cruel Casandra,* una obra algo más breve.

Volvamos, pues, a pensar en Cervantes como un posible candidato a la autoría de la *Jerusalén.* El argumento métrico más convincente para esta atribución fue el esgrimido hace años por el mismo Arata:

> Uno de los elementos más peculiares de la métrica cervantina es la precoz utilización de la lira-sestina. Esta estrofa, que se remonta a Luis de León, parece haber sido introducida en la práctica dramática por Virués, que la empleó, por primera y única vez, en *La gran Semíramis* (hacia 1581). Entre los dramaturgos anteriores a Lope, sólo Cervantes sigue el ejemplo de Virués, ensayando una modalidad muy peculiar de lira-sestina, con esquema *aBabcC.* Esto ocurre en la primera escena de la cuarta jornada de *El trato de Argel,* en el soliloquio del Cautivo que emprende la fuga. Sólo en un segundo momento, a partir de los últimos años del siglo XVI, la utilización de la lira-sestina se vuelve estable en la comedia. Es muy importante destacar, sin embargo, que ni Lope de Vega, que experimenta más de treinta modalidades de esta estrofa, ni Guillén de Castro, ni Tirso de Molina, ni el mismo Cervantes, que utilizará la lira en otras obras posteriores, vuelven a aplicar el esquema *aBabcC.* En *La Jerusalén* podemos registrar una sola secuencia en lira-sestina, pero que reproduce sorprendentemente el esquema *aBabcC,* utilizado por Cervantes en *El trato de Argel,* y que podría considerarse una especie de *unicum* en el teatro de la época. La coincidencia es aún más llamativa si observamos que la lira se utiliza en un diálogo entre dos cautivos, uno de los cuales está planeando huir de la ciudad (2002, págs. 38-39).

Se refiere Arata exactamente a los vv. 312-395 de nuestra comedia y a los vv. 1950-1991 de *El trato,* en dos escenas muy parecidas. Añadamos ahora a las notas de ese hispanista que *La Galatea,* obra aproximadamente contemporánea de nuestra comedia, incluye una porción de otra composición, la comentada égloga de Orompo, Marsilio, Crisio y Orfenio, en parte compuesta en ese mismo esquema métrico por él des-

crito, la lira-sestina con rima *aBabcC*[67]. En cambio, entre los autores dramáticos del XVI no hemos encontrado ese tipo de sestina, aunque sí otras variantes en *La gran Semíramis* de Virués, que parece haber sido su introductor en el teatro antes de 1581. Esa rara especie de sestina no consta en la *Métrica española* de Tomás Navarro Tomás, aunque ese estudioso indica que aparece en Fray Luis y otros autores áureos un esquema similar, el *aBaBcC*, y que éste «fue utilizado, entre otros, por Agustín de Rojas en una poesía de su *Viaje entretenido* (...). Sirvió en el teatro generalmente para escenas líricas, según muestran abundantes ejemplos de Virués, Cervantes, Lope, Montalbán, etc. Además de la forma indicada, ofrece varias combinaciones en lo que se refiere al orden de sus versos y rimas: aBaBCC, AbAbcC, AbbAcC, AabBCC, etc.» (pág. 256)[68].

Otras cuestiones, en apariencia de menor cuantía, son las repeticiones de las mismas rimas y su calidad. En este punto, la distancia respecto a Tasso no puede ser mayor, ya que el sorrentino había sido especialmente cuidadoso y había dedicado al arte de la poesía el libro quinto de los *Discorsi del poema eroico*. Por el contrario, las rimas léxicas, tan corrientes en Cervantes, son constantes en nuestro dramaturgo, bien con variaciones en la sufijación: *encubre/cubre/descubre, cubro/descubro/encubro, hacerse/rehacerse/deshacerse, modo/acomodo;* bien con la misma palabra-rima *(adivino, rostro, cielo, palma, ganancia, atrevimiento, cerca...)* y reiteradas en bastantes pasajes *(celo/consuelo/cielo, cielo/consuelo/suelo,* etc.). Y no siempre nuestro autor repara en la común exigencia de que esta reiteración se haga con variaciones en el régimen, la sintaxis o la morfología, aun-

---

[67] Concretamente, las liras-sestinas están en los vv. 521-574 (págs. 363-365). En esa composición figuran, además, el citado sintagma «mortal corpóreo velo», ciertas voces y expresiones, las consonancias de rima ya indicadas y algún tópico poético, rasgos todos presentes en nuestra pieza. A esto se suma que todas las estrofas de *La conquista* están presentes en el amplio abanico métrico de *La Galatea.*

[68] Domínguez Caparrós cita esta estrofa como *sexteto-lira* en su compendio cervantino (pág. 133). Véase también Rudolf Baehr, *Manual* (págs. 374-376). En cambio, nuestro esquema no es contemplado expresamente por Eduardo Benot en su vetusta *Prosodia castellana* (págs. 337-338).

que a veces puede mostrarse cuidadoso, como en «ella falta / la falta» (vv. 1494-1495).

La sensación que produce esta relativa profusión de rimas con voces y raíces reiteradas es algo pobre, pero nada rara en el alcalaíno. En *El trato* riman *disculpa* y *culpa*, *amigo* y *enemigo*, *justicia* e *injusticia*, *aquí* y *allí*, etc.; en *Los baños de Argel*, la citada *acomodo/modo*, *dicho/entredicho*, *gusto/disgusto*, etc. Montero Reguera ha señalado, además, coincidencias de rimas como *luego/fuego* en Cervantes y en el anónimo[69]. Y los ejemplos podrían multiplicarse fácilmente. No hay que olvidar que tal defecto le ha sido afeado al poeta manco desde, por lo menos, la edición de Schevill y Bonilla de su teatro[70]. Recordemos también que hace muchos años Francisco Ynduráin habló del «duro forcejeo por hallar rima» de nuestro clásico (pág. xxviii) y Robert Marrast describió así, por ejemplo, la versificación de *Numancia:* «Las rimas son las más veces pobres: en muchos versos riman entre sí las mismas palabras. Sabido es que no tuvo Cervantes mucha soltura para escribir en verso» (pág. 29). No obstante, Domínguez Caparrós, que repasa las numerosas críticas hechas al arte de la rima cervantina, también recuerda dos ideas importantes, que pocos estudiosos han destacado: en primer lugar, Cervantes hace un uso ingenioso de las rimas significativas o graciosas (págs. 65-66) y, en segundo, hay que confrontar su práctica poética con las teorías de la época sobre la rima (págs. 71-75).

Por otro lado, estas feas consonancias tampoco son infrecuentes ni en la poesía ni en el teatro contemporáneos. Las había usado ocasionalmente incluso un poeta exquisito como Herrera, aunque claramente con un valor rítmico, semántico o enfático muy estudiado, y no por falta de oficio[71]. Juliá, en su edición de los dramáticos valencianos, destacó justamente

---

[69] «¿Una nueva obra teatral...?», pág. 362.

[70] 1922, págs. 61 y 121. En otro lugar disculpan parte de los defectos métricos del teatro cervantino por los «textos viciados», pero atribuyen los demás fallos a Cervantes (pág. 33).

[71] Por ejemplo, nada menos que dos veces en un mismo pasaje de la égloga «Amarilis» (en *Poesía castellana*, pág. 301; aunque también espigamos algún caso más en pág. 601).

las rimas imperfectas de Tárrega, que nacen, según él, de «una concepción muy libre del sentido de la rima, que vendría a justificar también el uso que en muchos casos se hace de una palabra para rimar consigo misma, sin ajustarse siquiera al precepto tan repetido por los tratadistas de aquel tiempo: que podía rimar una palabra con su homófona, con tal de que cambiase su accidente en la oración. El criterio del canónigo Tárrega parece más amplio» (I, págs. xcix-c). Otros autores como Cueva, Lobo o Virués, por ejemplo, pueden acudir a rimas repetidas, pobres o simplemente enfáticas, aunque no con la frecuencia con que lo hace nuestro poeta.

El autor de *La Jerusalén* y sus contemporáneos pueden ser contrastados en otros puntos: si el anónimo aspira a la andaluza la hache inicial de las palabras en endecasílabos como «lloró sobre ti mesma y de lo hondo» (v. 19) o «y hace venir al tardo agüelo» (v. 164), en obras de Cueva encontramos los siguientes octosílabos, también sin sinalefas: «mi disculpa en lo que he hecho» y «mas por no hacer notoria»[72]. En el mismo caso se halla el Cervantes de *Los baños de Argel,* como ha subrayado Canavaggio en su edición de esa obra (pág. 87, n. 76). También en la *Numancia* es muy frecuente el uso del hiato, según ya observaran Schevill y Bonilla en 1922 (pág. 33) y, «particularmente con palabras que tienen una *h* inicial, incluso cuando esta *h* representa una *f* inicial etimológica», como aclara Marrast (pág. 29). En cambio, no hemos encontrado casos de sinéresis del grupo *-io* de *río* al estilo de los que ese mismo hispanista francés ha señalado en la *Numancia (ibid.).* Pero no olvidemos que quizás algunos de estos fenómenos se deban a la transmisión del texto y que estos hiatos no son raros en la poesía de la época.

Así pues, de hallarnos ante un Cervantes autor de *La conquista de Jerusalén,* incluso teniendo en cuenta la deficiente transmisión de la obra, sus desmañados versos adquieren valor como otro argumento más a favor de esa autoría. En el *Viaje del Parnaso* hace, por ejemplo, la siguiente confesión, archicitada: «Yo que siempre trabajo y me desvelo / por parecer

---

[72] Respectivamente, *Los siete infantes,* I, v. 256, y *El infamador,* I, v. 381.

que tengo de poeta / la gracia que no quiso darme el cielo (...)» (I, vv. 25-27). A nivel musical, no son ni nuestro autor ni Cervantes poetas de oído demasiado fino y hay, en efecto, en sus respectivas obras, frases de sonido cacofónico y duro como las siguientes: «dentro en los raros muros se entretiene» *(Jerusalén,* v. 1123) y «en las romanas manos arrojaros» *(Numancia,* v. 1288). Con todo y con eso, el trabajoso versificador que es nuestro mayor novelista llegaría a componer más de cuarenta mil versos, según el cómputo de Domínguez Caparrós (pág. 60).

Finalmente, el problema de la calidad poética tiene otra dimensión: sin ánimo de justificar las deficiencias de la obra, Agustín de la Granja ha conjeturado, basándose en el repaso de *El viaje entretenido* de Agustín de Rojas, que durante el XVI el público del corral reparaba poco en la versificación (1995, pág. 229). Acaso por ello Cervantes incluyó una famosa autocrítica en el prólogo a su colección de 1615: «El verso es el mismo que piden las comedias, que ha de ser, de los tres estilos, el ínfimo» (pág. 28).

En suma, si bien Schevill y Bonilla habían señalado mucho antes que el primer Cervantes usó una versificación similar a la de Cueva, Argensola o incluso Virués (1922, págs. 21-24), y si bien Arata indicó que en el aspecto estrófico nuestro autor no difiere mucho de las prácticas de los dramaturgos contemporáneos (2002, pág. 38), sin embargo hay varios matices que aíslan particularmente a nuestro anónimo y al Cervantes que se desempeñó como autor teatral después de 1580.

Las acotaciones

El profesor Arata puso ya en 1992 un especial énfasis en la puesta en escena y las acotaciones de la obra, de manera que en estas páginas nos limitaremos a destacar algunos aspectos menos tratados por él con la intención de profundizar algo más en el análisis de *La conquista de Jerusalén* y en la laberíntica cuestión de la autoría.

En cuanto al total de las acotaciones, nuestro anónimo no es el campeón absoluto del teatro de su época. Si tenemos en

cuenta simplemente su número —contándolas todas, sin desglosarlas— en nuestra pieza hay 64 (más dos apartes). Esa cifra no tiene nada de extraña y es más bien un término medio en el contexto teatral de entonces, donde sucede de todo, desde los que, como Lobo Lasso, Cueva y López de Castro, no anotan nada o casi nada, hasta el heterogéneo grupo de los valencianos, que las emplea con cierta profusión y competencia. Un repaso de las obras de éstos últimos arroja el siguiente balance: Rey de Artieda se sirve de poco más de una veintena de sencillas indicaciones de presencia en *Los amantes*. Virués anota, por ejemplo, más de treinta en su *Atila furioso* y 42 en *La infelice Marcela*. Tárrega oscila entre las 53 de *El cerco de Rodas* y las 97 de *El cerco de Pavía*, las 110 de *La fundación de la orden de la Merced* y las 132 de *La duquesa constante*. Frente a ese panorama, Aguilar incluye 68 en *La gitana melancólica* y el primer Lope de Vega pauta con 48 su comedia *Los hechos de Garcilaso* y llega a ofrecer, según Oleza, un promedio de 80 por pieza (pág. 283).

Vayamos a la producción cervantina, con totales que no están lejos de nuestras 64 o 66 acotaciones: *El trato de Argel* lleva apenas 46 y *Numancia* 59 o 60 según la fuente textual que escojamos[73]. Las demás piezas de la colección de las *Ocho comedias* varían mucho: *La gran sultana* 77, *El gallardo español* 111, *Los Baños* 104, *Pedro de Urdemalas* 69...

Ya Arata indicó que *La conquista* manifiesta «una concepción de la escenografía más pobre que las obras cervantinas de la primera época» (2002, pág. 46). No se usa el *escotillón* ni maquinaria teatral alguna y, desde luego, la obra tampoco parece requerir, en principio, al menos a juzgar por el único testimonio conservado, ni *apariencias* ni escenografía al estilo de las que pueden emplear el mismo Cervantes o algunos de sus contemporáneos[74]. Aunque la acción parece sugerirlo así, las

---

[73] Seguimos el análisis de Hermenegildo en su estudio comparado de las dos versiones («La representación imaginada...»), del que extraeremos algunos datos de la tragedia cervantina.

[74] Recordemos, por ejemplo, que el escotillón servía en *Numancia* para hacer surgir a un demonio en escena (v. 885), que Lope usaba una tela pintada con orificios y luces detrás para representar una ciudad en *Los hechos de Garci-*

acotaciones de nuestro drama histórico no indican expresamente la existencia de los dos planos, uno alto *(muralla,* defensores) y otro bajo *(suelo,* atacantes), que se representaban habitualmente con los balcones del fondo del escenario y cubriendo el corredor con un lienzo pintado, según sucede, por ejemplo, en las acotaciones de *Numancia,* donde se habla claramente de una peña y de murallas, en *Los baños de Argel,* donde es evidente el uso de la galería superior del corral, que hace las veces de risco y de muralla, o en *El gallardo español,* donde incluso los actores llegan a escalarlas (v. 2764)[75]. Aunque cabría pensar que esta aparente laguna de la *Jerusalén* bien podría deberse a la asendereada transmisión del texto conservado, procedente a buen seguro de la práctica teatral, sin embargo, las aclaraciones de que las acciones militares suceden *dentro* quizás permiten sospechar que ni las torres ni la muralla ni los campamentos aparecían en las acotaciones del autógrafo original ni llegaron a representarse materialmente. El asunto es espinoso y por el momento, a falta de más elementos de juicio, tendremos que atenernos a lo que el códice indica, por muy sugestiva que pueda parecernos una puesta en escena más rica. Nada podemos saber de los imperativos y circunstancias de la compañía de la que puede proceder este códice, aunque sea indirectamente.

El texto omite incluso cualquier tipo de efectos espectaculares, con la excepción de una escena con un modesto fuego —apenas unas ramas encendidas por un actor— y unos sencillos *dentros* con gritos y voces para evocar una batalla, y se olvida de los caballos y de la pirotecnia, dos ingredientes en cierto modo naturales en una obra de asunto bélico y presentes en piezas cervantinas como la *Numancia*

---

laso, como ha explicado Kirschner (pág. 214), y que Tárrega, por ejemplo, anota «muéstrense tres galeras» en la acotación inicial de *La duquesa constante (Poetas dramáticos,* I, pág. 494).

[75] Cfr. las notas de Canavaggio a *Los baños* (págs. 84 y 93). Para la escenografía cervantina y la de su tiempo véanse la bibliografía de Arata (2002, pág. 46, n. 47) y la completísima lista final de Hermenegildo en su libro de 2001. Virués nos brinda una escena ante unas murallas en *La gran Semíramis* (vv. 175-225) y Sirera ha considerado especialmente esa situación en Tárrega (págs. 179-180).

y *El gallardo español*[76] o en otras obras de esa época o algo posteriores[77].

Sin embargo, a pesar de la relativa desnudez escenográfica de *La conquista,* las acotaciones son numerosas y precisas, casi obsesivas. Salta a la vista en seguida que las indicaciones escénicas de nuestra pieza tienen en cantidad y calidad todo el sabor de las cervantinas, con un movimiento bien pautado aunque la obra no sea especialmente dinámica, con sus atuendos pormenorizados, sus objetos diferenciadores de los personajes y su clara intención de evitar los conocidos contrasentidos históricos del teatro, que tanto popularizaría la comedia nueva posterior. Las acotaciones de nuestra obra indican, en efecto, entradas y salidas *(vanse... y queda...)*, las posiciones en el escenario y las recíprocas entre los actores *(pónese triste a un lado del teatro; dan un paseo al teatro; ha de ser un viejo anciano junto a ella)*, gestos *(arrodíllanse, besan otra vez el suelo, párase a escuchar, descúbrese, descálcese, dale de puñaladas...)*, réplicas *(y cuando sale dice...)*, ritmo *(de allí a un poco entra tras de ella... suena... y sale luego...)*, objetos *(con unas cadenas arrastrando de los pies... puesto un yugo sobre los hombros; con espadas, rodelas y morriones,* etc.), sonidos *(suenan a este punto trompetas y atambores y chirimías; dentro suenan golpes de espadas)...*, hasta ofrecer en la práctica una acción paralela a la representada sobre el tablado, según veremos después. Algunas son comple-

---

[76] Por caso, en la acotación al v. 843 de esa tragedia cervantina se alude a un «barril lleno de piedras» y a un «cohete volador». En *El gallardo* Alimuzel entra «a caballo, con lanza y adarga» (v. 147). A. de la Granja ha comentado incisivamente que Cervantes pudo copiarse a sí mismo algunos de estos efectos teatrales de batallas, aprovechándolos primero en la *Numancia* y después en *La conquista* e incluso en *La batalla naval* (1995, pág. 231).

[77] Para el empleo del fuego en la escena de la época, véanse, por ejemplo, *La bellígera española* de Ricardo de Turia *(Poetas dramáticos,* II, pág. 553) y las notas de Sirera a la producción teatral de Tárrega (págs. 180-181). Los valencianos usan diversos sonidos en sus comedias —tambores, gritos, campanas...—, pero en especial algunos llamativos efectos escenográficos: en *La bellígera española* de Turia aparecen nada menos que «en los aires un dragón alado vomitando fuego y humo» *(Poetas dramáticos,* II, pág. 542) y alguna tramoya (pág. 554), aunque encontramos escenografías más complejas en sus comedias de santos.

jas y combinan varios de estos aspectos, como es propio también del teatro de Cervantes.

Vayamos ahora a las funciones precisas de esas acotaciones, una vez desglosadas. En *La conquista* 42 de ellas indican entradas y salidas, 30 movimientos y gestos, 17 objetos y armas, 15 vestuario, 14 sonidos, de las que 8 son de sonidos *dentro*, algo especialmente característico del teatro espectacular de esos años. Tanto nuestro autor como Cervantes emplean un tipo de acotación que pauta entradas y salidas y no meras presencias en escena (según será la costumbre del Lope de Vega maduro, por ejemplo). La abundancia de los objetos —cadenas, un yugo, ballestas, cruces, espadas, escudos, cestas, crucifijos, banderas...— es también típica de lo que Oleza llama «dramas de la fama con todo su aparato de armas y banderas» (pág. 284). Y hay sólo dos apartes, al menos sobre el manuscrito conservado, un rasgo que no debe extrañarnos en ese tipo de obra con un enredo amoroso secundario. Las acotaciones implícitas no son muy abundantes, pues sólo hemos encontrado tres, la primera alude a los atributos de Clorinda: «La insinia del escudo es conocida / que trae el de mano izquierda (...)» (vv. 1183-1184); la segunda a un tratado de paz que trae un embajador oculto en «este doblez desta mi ropa» (v. 1582); y la tercera, menos relevante, está presumiblemente en el v. 1056.

El trato nos brinda aquí un interesante contrapunto cervantino, claramente más temprano: la alternancia de indicaciones de entradas y salidas (28) con otras de presencia (5) señala a un autor todavía primerizo, igual que la primera escena sin absolutamente ninguna indicación, las escasas acotaciones referidas a gestos (7), objetos (1) o vestuario (2), la ausencia de sonidos y la inclusión constante de verdaderos parlamentos dentro de las acotaciones. En *Numancia*, por el contrario, todas las categorías son más abundantes: 38 son de entradas y salidas, 28 de movimientos y gestos, 19 señalan objetos, 7 vestuario y 7 de sonidos, entre las cuales dos de ellas son de sonidos *dentro* o *debajo*. Como puede notarse, en *La Jerusalén* y *Numancia* algunas cifras son casi iguales y sólo difieren más los dos últimos tipos, las indicaciones de vestuario y de sonidos. El contraste mayor quizás está en que la *Numan-*

cia ofrece una superior elaboración escenográfica en las acotaciones, con nueve indicaciones de ese tipo, que aluden a tres tramoyas, una peña, la muralla numantina y una torre, desde la que se arrojará el joven Bariato para burlar a los romanos, mientras que nuestra pieza carece de ese desarrollo de la escenografía. La obra quizás más primitiva en este terreno parece ser *El trato,* que presenta evidentes inconsecuencias y vacilaciones en el manejo de estas indicaciones dramatúrgicas, que son, además de menos abundantes, bastante simples y toscas frente a la complejidad de *La conquista* y a la todavía mayor de *Numancia.*

Incluso la menor acotación de *La conquista* contiene detalles casi modernos sobre el movimiento y el atrezo y muchas de ellas están colocadas con exactitud milimétrica y formando una oportuna secuencia entre ellas: *Suena un gran golpe dentro, y sale luego* CLORINDA *con la espada rota y muy desmayada, y sale tras ella* TANCREDO *con la espada sangrienta* (v. 2282); *Salen* GODOFRE *y* PEDRO ERMITAÑO *con un crucifijo en la manga cubierto con velo negro, el cual sacará cuando hablare y todos los demás salen, eceto* TANCREDO (v. 2350); *Entra* TANCREDO *con la sobrevestidura negra de* CLORINDA *puesta con su escudo de la tigre, cubierto de luto, y pónese triste a un lado del teatro, y prosigue adelante* GODOFRE (v. 2366). El dramaturgo hace gala de una precisión en las acotaciones ausente casi siempre de las obras de sus contemporáneos, que con frecuencia se limitan a marcar poco más que las entradas y salidas, y a veces ni eso. En esto hay grados, desde un Cueva que no se molesta en señalar ni siquiera los personajes que actúan, indicación que los editores modernos suplen hoy, o un Lobo Lasso que apenas pauta lo que él llama las *scenas,* por ejemplo, hasta un Virués, que indica presencias y anota algún dato más, como las relaciones de algunos personajes con otros o la vestimenta, aunque definida muy sumariamente en función de categorías establecidas (hábito de reina, de hombre, etc.). Tárrega, por su parte, señala quiénes salen y pone cierto énfasis en los movimientos, los gestos, algunos atavíos y la contenida escenografía, pero de manera sucinta y semejante ya a lo que pronto será la futura comedia nueva.

El primer Lope de Vega usa un número considerable de esas marcas, unido a un volumen creciente de escenas, apartes

e indicaciones de atrezo, según ha estudiado Oleza (pág. 283). Pero, en el joven Fénix al menos, el problema tiene dos filos según ese estudioso, ya que las acotaciones de actor —gestos, movimientos— pueden disminuir con el tiempo en función de la confianza que el dramaturgo deposita en la profesionalidad de las compañías *(ibid.)*. Y lo que parecería competencia puede resultar ser inseguridad o desconocimiento del medio. Precisamente en este punto difieren las dos concepciones teatrales, por un lado las de Cervantes y de nuestro autor y, por otro, la de Lope: mientras los dos primeros aclaran (y limitan) excesivamente los movimientos, vestimentas y gestos de los actores, el Fénix lo hará cada vez menos a lo largo de su carrera, pues llegará a una gran compenetración con las compañías de su tiempo y confiará especialmente en el buen oficio de los *representantes*. Nuestro dramaturgo, a la manera cervantina y como desde los márgenes del negocio y la profesión teatrales, pauta la actuación con todo lujo de detalles, incluso con alguna redundancia sobre el papel, como si temiera que el *autor* o empresario no fuese a comprender del todo el texto[78]. Y, en efecto, una treintena de acotaciones de actor en *Numancia* y *La conquista* parecen demasiadas para unas obras harto discursivas y con un movimiento escénico relativamente pausado, aunque haya en ellas numerosos cuadros y algunas escenas complejas de resurrecciones, suicidios colectivos, sabotaje o magia[79].

Las semejanzas son acusadas entre el anónimo y Cervantes. Según Arata, es Cervantes dramaturgo de «meticulosas acotaciones», algo que resulta ser «un rasgo casi exclusivamente cervantino» (2002, pág. 43). En verdad, el de Alcalá se caracteri-

---

[78] De la Granja ha sugerido, sin embargo, que Cervantes pudo vivir desde dentro el mundo teatral como poeta a sueldo de una compañía ya desde su primera comedia (1997, pág. 193, n. 15).

[79] Cfr. Oleza, págs. 301 y 306, para el caso de Lope. Ese crítico estima ahí excesivas en ese dramaturgo cifras de entre 24 y 33 acotaciones actoriales por obra. Un Tárrega, que parece a todas luces el modelo práctico del Fénix para tantas cosas, llega hasta cerca de la cincuentena en *El cerco de Rodas*, pero apenas la mitad de ellas indican algo más que entradas y salidas en un teatro bastante más movido que la obra que estudiamos.

zó por una «especial meticulosidad a la hora de definir el vestuario», además de por hacer un «empleo constante del *atrezzo* y de efectos especiales», como ya subrayara el editor italiano *(ibid.)*. Ese detallismo obsesivo está por todas partes: en *Numancia* se especifica, por ejemplo, que el agua de una redoma puede teñirse con azafrán o que una lanza tiene que estar pintada de negro (v. 939), en *Los baños* se señalan aspectos como que la sotana del sacristán es vieja (v. 39), en *Pedro de Urdemalas* se indica el color de la guarnición de un vestido o se aclara que un tocado llega hasta las orejas (v. 1927), etc. Pensemos también en la presentación del Contento en nuestra obra: *Sale un mancebo honesto y muy bien aderezado, con alas en los pies y en los brazos y en la cabeza. Y va a pasar por delante de* JERUSALÉN, *y nunca ha d'estar sosegado en un lugar* (v. 2410). O en otras acotaciones, que describen en pormenor el símbolo característico de los cruzados, las armas, la ropa y los movimientos de los actores:

> *Vanse, y salen* GODOFRE DE BULLÓN *y* BOEMUNDO *y* PEDRO ERMITAÑO, REIMUNDO *y* TANCREDO *y soldados los más que pudieren, y todos los que pudieren armados con sus ballestas; trairán todos en el lado izquierdo una cruz como aquella de Montesa. Han de salir con sus banderas, que sean dos o tres, y escritas con letras grandes estas palabras: «SIC VULT DEUS», y en otra: «SIL BOLE INDIO», y entrarán en orden al son de los atambores, y dan un paseo al teatro* (v. 221).

> *Salen* TANCREDO, BOEMUNDO, *un cristiano en hábito de alárabe, con una cabillera negra, ceñida con un paño blanco la cabeza, y ha de traer una cruz colorada, cosida en lo que lleva, repuesto por la parte de adentro, que no se vea hasta que la descubra. Saldrá a su tiempo* (v. 1012).

Estas acotaciones tan completas recuerdan, en efecto, las muchas que Cervantes concibió para sus obras, tales la *Numancia* (por ejemplo, acots. vv. 789, 1976, etc.), *Los baños* (III, v. 564), *La gran sultana* (vv. 2085, 2181, 2953...), *Pedro de Urdemalas* (v. 1971), etc. Aunque son comparables igualmente, bien que en otro estilo, con alguna más tardía de Tárrega, por ejemplo ésta de *El cerco de Pavía,* obra del año 1590:

Sale el REY DE FRANCIA *vistiéndose; el* MARQUÉS DE PESCARA *con una toalla; BORBÓN con una fuente y aguamanil; el* VIRREY *con una salvilla, con un peine y esponja;* ANTONIO DE LEYVA *con el sombrero del* REY. *Vístenle* CISNEROS, JOANNES *y* ÁVILA[80].

Pero reparemos en que, aun siendo precisa con los objetos, no llega a la minuciosidad de las de nuestra pieza.

Otro detalle llamativo es el demasiado énfasis que se pone en *La conquista* en cuestiones que para cualquier *autor* de la época serían más que evidentes, como, por ejemplo, el modo de simular el fuego de las torres incendiadas o el hecho de que éste tiene que hacer llama *por un rato,* por no hablar de esa alarma que tiene que tocarse *con gran fuerza,* como si pudiera ser en la práctica de otro modo (v. 2232). Tampoco es probable, por lo demás, que ese director pudiese ignorar que Soria *en aquel tiempo fue Numancia* o que una peña ya especificada *estará allí,* como aclaraba Cervantes en esa tragedia (vv. 65 y 441).

En las tres piezas más claramente emparentadas, *Jerusalén, El trato* y *Numancia,* a menudo las acotaciones son argumentales, narrativas o simplemente redundantes: bastantes insisten innecesariamente en que ciertos personajes quedan solos en el escenario y una docena de ellas incluyen indicaciones como *dice,* parlamentos de los caracteres o voces. En especial, en *El trato,* algunas resultan reiterativas o confusas, y la sensación que produce el texto frente a otros cervantinos es, según hemos dicho, la de un autor todavía inseguro de su arte teatral.

En otro aspecto esas tres obras parecen ser de la misma pluma. Como ese primer Cervantes, el anónimo que nos ocupa puede indicar en las acotaciones parentescos y relaciones entre los personajes, sus condiciones y circunstancias, y en general cuestiones que corresponden más bien al catálogo de las *dramatis personae* o que directamente figuran ya en esa lista inicial, a veces con las mismas palabras, algo que sucede por lo

---

[80] *Poetas dramáticos,* I, pág. 475; cfr. también pág. 541.

menos una docena de veces en *La conquista,* seis en *El trato* y en ocho ocasiones en la tragedia cervantina, donde a cada paso se nos recuerda quiénes son numantinos y quiénes romanos. Veamos algunos ejemplos de nuestra pieza: *salen* TEODORO *y* ANSELMO, *cautivos cristianos, que están en Jerusalén* (v. 312); *Salen* CHARLES *y* FABRICIO, *soldados, el uno francés y el otro italiano* (v. 1328); JALDELIO *embajador de Egipto* (v. 1440); ALZARDO *su ayo* (v. 1665); ARGENTE, *moro* (v. 2014), etc., expresiones todas usadas ya en las *dramatis personae.* Y en algún caso esta costumbre tan poco económica sale a relucir en medio de una de esas acotaciones muy circunstanciadas propias de Cervantes y de nuestro autor: *A este punto sale una mujer* (...) *y ésta es la* LIBERTAD (...) (v. 2413).

En particular, llama la atención la constante descripción de personajes como *cautivos* y *renegados,* que parece obedecer además a una misma obsesión temática, y quizás personal, en nuestro escritor y en Cervantes. En *La conquista,* la indicación *cautivo* surge ya cuatro veces en las *dramatis personae,* y *renegado,* aunque no figura en el reparto inicial, sí lo hace de manera insistente en el texto para definir a diversos personajes. *El trato* presenta a seis cautivos y un renegado, *Los baños* comienzan también con esas descripciones aplicadas a varios personajes en las *dramatis personae* y en la primera acotación, y *La gran sultana* pone en escena a dos renegados y a un cautivo. Pero reparemos en la formulación exacta de esas acotaciones de la *Jerusalén,* en algún caso ya mencionadas aquí: en la 1.ª jornada de nuestro drama histórico se dice que *salen* TEODORO *y* ANSELMO, *cautivos cristianos, que están en Jerusalén. Salen vestidos de anjeo negro* (v. 312) y que Solinda es una *doncella cristiana, honestamente aderezada,* mientras que de Lustaquio sabemos que es *un cristiano de los de Jerusalén* (v. 419).

Por vía de contraste, ninguna de esas dos palabras, *cautivo* y *renegado,* aparece en las tres listas de personajes de la *Tragedia de la destruyción de Constantinopla* de Lobo Lasso, que simplemente alude a *cristianos.* En cambio, en *La orden de nuestra señora de la Merced* de Tárrega, una obra de hacia 1602 obviamente relacionada con el cautiverio, se define a esos personajes o como cautivos cristianos a secas o, en el mejor

de los casos, como *un cristiano cautivo cargado de cadenas*[81]. Nuestro autor todavía había sido más preciso, pues ofrecía especiales detalles sobre su vestimenta como la citada tela de anjeo e insistía más de una vez en la redundante explicación de que tales caracteres *están en Jerusalén* o son *de los de Jerusalén*. Otra vez estamos ante un indicio muy concreto de la autoría: sorprende el interés del anónimo por una cuestión que, en realidad, históricamente, tiene poco que ver con las cruzadas y con la Jerusalén medieval, en la que vivían desde siempre cristianos y en la que, a lo sumo, podía haber peregrinos de por medio. Esta insistencia en el cautiverio debe responder a alguna otra razón ajena a la moda o a lo meramente histórico y, desde luego, no cabe duda de que el alcalaíno trató constantemente el asunto en muchas de sus obras, viniera o no a cuento, porque estaba dolido por la experiencia de haber sido él mismo un cautivo en Argel durante cinco años y medio.

Por otro lado, un punto muy distinto, aunque también relevante, es el de los ruidos y sonidos, a veces producidos dentro del vestuario. Así suceden, entre bastidores, el atentado contra las torres de asalto y la muerte de Clorinda, esta última dramatizada con sonidos expresivos. En general, en este punto de los *dentros* poco podemos adelantar para filiar la obra, pues también Virués, Tárrega, Aguilar o Turia emplean mucho, como otros autores de su tiempo, los ruidos, las voces y la música *dentro* para batallas, tempestades, fiestas de toros, carreras de caballos y en general para todo lo irrepresentable[82].

Con todo, quizás no es casualidad que sean frecuentes los sonidos de batallas en nuestra pieza y en las obras cervantinas: los que se dejan oír en la comedia atribuida —*Suenan a este punto trompetas y atambores y chirimías* (v. 89); *entrarán en orden al son de los atambores, y dan un paseo al teatro* (v. 221), etc.— y, por ejemplo, expresiones de *Los baños* como *suena dentro vo-*

---

[81] Respectivamente, *Poetas dramáticos*, I, págs. 548 y 559.

[82] Los ejemplos podrían ser muchos, pero bastará con uno: Virués plantea así una batalla en *La infelice Marcela* (*Poetas dramáticos*, I, pág. 144).

cería de moros; *toca la campana*; *suena una trompeta bastarda; suenan chirimías y grita de desembarcar*, etc.[83]. En *El gallardo español* el efecto es similar al sugerirse una escaramuza por medio de voces *dentro* (vv. 1842-1847). En *La conquista* el esquema de las alarmas militares se repite: *Salen* GODOFRE *y* BOEMUNDO, TANCREDO *y los demás cristianos que pudieren, alborotados gritando: «¡Alarma, alarma!»* (v. 1728); (...) *Luego tóquese alarma con gran fuerza de dentro. Sale* GODOFRE, BOEMUNDO, CHARLES *y* FABRICIO *y* REIMUNDO *y todos los demás que pudieren, unos desnudos y otros mal armados, todos diciendo: «¡Apriesa, alarma, alarma!»* (v. 2232); (...) *Dentro anda el mismo ruido de trompetas y atambores, gritando «alarma»* (...) (v. 2242). Tres de las cuatro alarmas de la *Jerusalén* tienen como rasgos distintivos que generalmente están basadas en las acotaciones, que suceden *dentro* y que incluyen gritos característicos y preguntas de los personajes. Con la excepción de *Los baños,* donde no hay acotación y la alarma se escenifica directamente (vv. 26-35), las escenas paralelas de varias obras cervantinas también tienen esa misma estructura, bien con voces *dentro,* como en *El gallardo español (alarma, Santiago, cierra España,* etc., v. 1712), bien con la misma pregunta de los actores «¿Qué es esto?» como en *Numancia* (v. 1740)[84].

Sin embargo, nuestro autor logra una sofisticación auditiva mucho mayor en la escena bélico-alegórica final, que sentencia la batalla y transcurre a la vez que ésta. El dramaturgo consigue que el fragor de la lucha real se escuche en medio del debate entre las abstracciones, y así lo indica a través de cuatro acotaciones de sonido *dentro.* El efecto de éstas es progresivo, ya que la primera es musical y podría corresponder por igual a un sonido de la batalla o a un acompañamiento de las palabras de las alegorías —*suenan las trompetas al asalto*—, mien-

---

[83] Respectivamente, acots. a los vv. 23, 45, 103 y 627.

[84] Cfr. esta típica acotación mucho más sencilla de alarma de *Las suertes trocadas* de Tárrega: *Tocan las cajas y dicen: «Al arma, al arma», y van el* MARQUÉS, *y* FAUSTINO *a herirse* (...) (*Poetas dramáticos*, I, pág. 440). Véase también Virués, *La gran Semíramis* (v. 225) y *La infelice Marcela (Poetas dramáticos*, I, pág. 144). Parece ser casi un tópico, pues Lope pergeña en *Los hechos de Garcilaso* una alarma alegórica (pág. 42) y Fr. Diego de Hojeda, en su *Cristiada*, otra *a lo divino* (libro XII, pág. 497).

tras que las demás no admiten duda: *Gritan dentro: «¡Así lo quiere Dios! ¡Godofre, Godofre! ¡Francia, Francia!», y hacen ruido con trompetas y atambores, y a poco rato luego cesa* (v. 2442); *Dan voces y dicen: «¡Traigan aquí esa escala, disparen otra vez ese trabuco, aquí soldados, agua a las máquinas, arriba soldados, que así lo quiere Dios!»* (v. 2455); y *Digan de adentro: «¡Vitoria, que así lo quiere Dios! ¡Francia, Francia, Italia, Italia!», y suenan las chirimías* (v. 2516).

Otro dato curioso —y característicamente cervantino— acerca de las acotaciones de *La Jerusalén* es que el poeta se preocupa, según ya observara Arata (pág. 46), de no dejar margen de acción al anacronismo pragmático de las compañías y especifica que se usen las mismas armas medievales que había indicado Tasso[85]. Pero con un matiz: lo que podría parecer historicismo arqueológico no es sino verosimilitud de corte aristotélico. Así, los soldados cruzados comparecerán *armados con sus ballestas* (v. 221) o *con espadas, rodelas y morriones* (v. 652), y no con pertrechos más modernos, aunque nuestro autor concede a los actores que salgan con morriones —cascos propios de los arcabuceros desde finales del XV—, y no con celadas medievales[86]. Baste con invocar ahora una acotación sabrosa de *Numancia* encaminada al mismo fin: «Entra un alarde de soldados, armados a lo antiguo, sin arcabuces» (v. 64). Por lo demás, el anónimo coincide en esto con el parecer teórico de un Cueva, que en su *Exemplar poético* de 1606 recomendaba al dramaturgo: «Con estrañeza en todo as de mostrarte / admirable, vistiendo las figuras / conforme al tiempo, a la edad i al arte» (vv. 1725-1727); mientras que Lope defendería pragmáticamente en su *Arte nuevo* las «cosas bárbaras que tiene / la comedia presente recibidas», como el «sacar un turco un cuello de cristiano / y calzas atacadas un romano» (vv. 358-361).

Incluso se repiten en nuestra obra y en las cervantinas los mismos elementos de la vestimenta, como la *tunicela* que apa-

---

[85] Los pasajes tassianos que enumeran el armamento son minuciosos y evitan los anacronismos: «calce, zolfo, bitume, e sassi e dardi» (XI, 26), «catapulte, balliste ed arieti» (XVIII, 43), etc.

[86] Recordemos el parecido conflicto quijotesco con el «morrión simple» y la «celada de encaje» (I, 1, pág. 41).

rece dos veces en acotaciones de nuestra pieza (vv. 97 y 2398), en *El rufián dichoso (salen tres* ALMAS, *vestidas con tunicelas de tafetán blanco* —v. 2687) y en el *Quijote* —esta vez, de tafetán negro— (II, 70, pág. 1193), además de en otras varias obras. Lo mismo acontece con el *alquicer* (v. 1054), que vuelve a darse en la primera acotación de *La gran sultana* como vestimenta de otro *alárabe*. También están los dos autores muy interesados en detallar los colores de los vestidos y en especial el negro —que en nuestra obra lleva Clorinda en la escena de la destrucción de las máquinas, cuando aparece *armada con unas armas negras o una sobrevista negra*—, un cromatismo que tiene una general relevancia en diversas piezas cervantinas[87].

Por otra parte, el autor de *La conquista* y Cervantes dejan traslucir en sus acotaciones un mismo punto de vista e idénticos verbos cuando se refieren al escenario: si en la *Jerusalén entrar* y *salir* es abandonar el vestuario y penetrar en el escenario, y *entrarse* o *irse* indican lo contrario, en todas las piezas de las *Ocho comedias* se usa el mismo sistema[88]. Cuando ambos dramaturgos desean aclarar que no todos los actores salen del tablado, emplean idéntica fórmula: *vanse* o *éntranse* tales personajes y *queda* o *quedan* tal o tales otros. Otra indicación común de movimiento es el ponerse *a un lado del teatro* en la *Jerusalén* (v. 2366) y en *Numancia* (v. 939) o *La gran sultana* (v. 1). En *La conquista* (v. 784) y *Los baños* (v. 811) el apuñalamiento de un personaje se indica casi con las mismas palabras en las respectivas acotaciones. Coinciden aproximadamente también

---

[87] El negro tiene importancia simbólica en las acotaciones de *Numancia* (v. 939) y de *La gran sultana* (vv. 1969 y 2085), entre otros muchos casos. Hasta en *La Galatea* se decreta el luto justo antes de un pasaje poético que hemos comentado por un parentesco métrico con nuestra pieza (pág. 345). Otros colores figuran, por ejemplo, en la misma *Gran sultana* (v. 1003), en *La casa de los celos* (v. 185), en *El laberinto de amor* (v. 2145), en *Los baños* (v. 3058), etc. Hermenegildo ha comentado, sin embargo, que de los dos manuscritos conservados de *Numancia*, uno tiende a la cromosemiótica del negro y el otro a los amarillos, rojos y blancos («La representación imaginada...», pág. 543).

[88] Véase la explicación de Canavaggio en su edición de *Los baños*, pág. 89. Lope de Vega, por ejemplo, solamente emplea *vase* para indicar la salida del escenario de un actor en *Los hechos de Garcilaso* y evita así el confuso contraste entre *entrar* y *entrarse*.

otras curiosas indicaciones de gestualidad, como *nunca ha d'estar sosegado en un lugar* en nuestra pieza (v. 2410) y *no se ha de mover de un lugar* en *Pedro de Urdemalas,* unos años después (v. 1927).

Interesan asimismo algunos otros pequeños detalles reveladores en un terreno tan concreto como es éste. La expresión *si le hubiere,* igual que otra, referida a los actores que salen a escena, como *los más que pudieren,* nos sitúan quizás ante un dramaturgo llamativamente pendiente de las posibilidades de la compañía. La última frase se repite hasta cuatro veces en escenas multitudinarias de *La conquista,* pero también aparece en uno de los códices de *Numancia*[89] y en *Pedro de Urdemalas* (v. 958), aunque tampoco es rara en otros dramaturgos[90]. Otras indicaciones parecidas, referidas al vestido, aparecen en *La casa de los celos* (v. 185), en *La gran sultana* (v. 2181) y en *Pedro de Urdemalas,* donde encontramos un muy expresivo *en vistir a todas* (...) *se ha de echar el resto* (v. 1971). Otra coincidencia, esta vez con *Numancia,* es la expresión *como que,* que aparece tres veces en la *Jerusalén* en acotaciones de este tipo: *Dobla la halda de la vestidura como que tiene algo dentro* (v. 1564) o *páranse los dos un poco como que escuchan* (v. 1720)[91].

Lo mismo sucede con la indicación de la desnudez de los actores, que figura en *La conquista (unos desnudos y otros mal armados,* v. 2232) y en *Los baños,* por ejemplo (vv. 23, 63 y 107). Nuestro dramaturgo y Cervantes insisten por igual en la honestidad y propiedad de los disfraces. En *La conquista* leemos estas dos frases: *Sale* SOLINDA, *doncella cristiana, honestamente aderezada* (v. 420); *Sale un mancebo honesto y muy bien aderezado* (v. 2410). Y precisamente la misma indicación *muy bien aderezado* es empleada en *Los baños* para describir el vestido de un personaje (v. 981), mientras que en *El rufián dichoso* se solicita

---

[89] Cfr. Hermenegildo «La representación imaginada...» (pág. 535).

[90] Por ejemplo, en *La gitana melancólica* de Aguilar *(Poetas dramáticos,* II, pág. 30) y en *La bellígera española* de Turia *(id.,* II, pág. 558).

[91] También en v. 2273. Hermenegildo ha comentado este rasgo en su estudio de la tragedia cervantina (1994, pág. 541). Para otros parecidos en la redacción de las acotaciones cervantinas, véase Montero Reguera, que contrasta nuestra pieza anónima con *La gran sultana* («¿Una nueva obra...?», pág. 363).

lo contrario: *sale* ANTONIA *con su manto, no muy aderezada, sino honesta* (v. 702)[92].

Otros detalles más apuntan a Cervantes. Hasta diez acotaciones pueden incluir, con característica redundancia, la indicación del personaje que habla a continuación, como en este caso:

> *A este punto sale una mujer vestida como monja, coronada de flores, con un ramo en la mano de olivo y otro de palma, si le hubiere, y ésta es la* LIBERTAD, *y dice:*
>
> LIBERTAD ¡Hola! ¿A quién digo? ¡Hola, compañero!
>
> (v. 2413).

Lo mismo sucede una docena de veces en *El trato*[93] y entre 10 y 15 en la *Numancia*, según el códice que se consulte[94]. Y en las tres piezas coincide exactamente la fórmula *dice*.

En suma, mientras otros autores contemporáneos descuidan totalmente las acotaciones y dramaturgos algo posteriores como Tárrega o Lope de Vega se quedan exactamente en el límite de lo que una compañía profesional puede necesitar para la puesta en escena, nuestro autor se muestra detallista y controlador en un alto grado. Parece que o bien estamos ante un ingenio que escribe para una compañía de aficionados o quizás escolar, o bien es él mismo un tanto ajeno al negocio teatral. Por estas posibles razones lo vemos muy pendiente de lo que puede o no puede hacerse sobre el escenario, de que el *autor* y sus actores no se tomen libertades o de que no malinterpreten el texto que él les brinda. Técnicamente, en la práctica del negocio teatral, estas exigencias del dramaturgo resul-

---

[92] Esta honestidad cervantina ha sido analizada por A. de la Granja, que señala sus precauciones en este terreno como una razón del fracaso de su teatro y además, para demostrarlo, cita directamente ejemplos de *La Jerusalén* considerándola como obra de Cervantes (1995, especialmente págs. 241-245). Cfr. también Turia, *Martirio y muerte de san Vicente (Poetas dramáticos*, II, pág. 474).

[93] Véanse, por ejemplo, vv. 1404, 1476, 1799, 1893, etc.

[94] Pueden encontrarse casos, por ejemplo, en los vv. 1053 y 2140 de la edición moderna. Hermenegildo ha definido y hecho estadística de este curioso fenómeno («La representación...», pág. 534)..

tan sin duda excesivas y nos obligan a prestar atención a A. de la Granja cuando ha sugerido que alguna pieza cervantina como *Numancia,* que peca de la misma exagerada minuciosidad, pudo estar pensada originalmente para ser escenificada en un colegio de la Compañía de Jesús (1995, pág. 230, n. 16).

He aquí justamente el *quid* de la cuestión. Todos estos detalles y este cuidado casi maniáticos se compadecen en teoría, por un lado, con el tipo de teatro visual y espectacular que gustaba en los escenarios del último tercio del XVI y, por otro, en la práctica, con la tendencia cervantina a la descripción detallada, en el teatro y en cualquier otro género. En todo caso, la hipertrofia de las marcas de representación es tan ajena al quehacer teatral de sus contemporáneos como característica del escritor de Alcalá.

Las escenas alegóricas

En dos momentos de la obra el tablado se puebla de criaturas tales como el Trabajo, Jerusalén, la Libertad, la Esperanza o el Contento, por completo ausentes de la obra tassiana, aunque los cronistas de la Cruzada sí habían incurrido en alguna personificación idealizadora de la ciudad[95] y el mismo Tasso había hecho aparecer al ángel Gabriel ante Goffredo en el canto I de su *Gerusalemme.* Pero, como no cabe presumir que el dramaturgo conociera bien esas fuentes históricas ni se basara solamente en la escueta aparición tassiana, y puesto que necesitaba hispanizar decididamente el argumento de Tasso, es preferible pensar que estas abstracciones estaban enraizadas en una larga tradición teatral española que databa por lo menos de los textos medievales y de las farsas de Gareth o Cariteo a fines del XV, en las que comparecían Mahoma, la Fe o la Alegría, una tendencia que continuó en las piezas de Gil Vicente, Bartolomé de Torres Naharro, Fernán Ló-

[95] Roberto de Reims, en su recreación del discurso de Urbano en Clermont, le atribuye la descripción de la urbe como el «ombligo del mundo... otro paraíso de delicias» e imagina a la ciudad implorando socorro a Occidente (Peters, pág. 28).

pez de Yanguas, Diego Sánchez de Badajoz, Bartolomé Palau y otros. La todavía útil introducción de Schevill y Bonilla a las *Comedias cervantinas* (págs. 52-59) y el clásico estudio de Hermenegildo nos ofrecen dos buenas síntesis de la historia de estas alegorías en el segundo Renacimiento (1973, págs. 488-491). Frente al inclemente juicio crítico de los primeros, que acusaban a estos personajes de ser «postizos sin carne ni sangre» (págs. 58-59), Hermenegildo sentencia que, en virtud de esa tradición, era perfectamente lógico que estos personajes comparecieran en los escenarios del XVI sin inconveniente alguno para dramaturgos y espectadores (1973, pág. 489). Hoy pueden parecernos un pobre recurso, pero otra cosa muy distinta es que lo fueran en esos años de transición desde un teatro clasicista hacia la comedia moderna de Lope de Vega.

En efecto, en tiempos de Cervantes, Argensola hace que la Fama introduzca su *Isabela* de hacia 1581 y la Tragedia pronuncie el prólogo de su *Alejandra.* Rey de Artieda saca a una curiosa Imaginación y después a la tópica Fama para concluir el acto cuarto de *Los amantes.* Lobo Lasso hace aparecer en escena a la Ambición, la Envidia, la República y la Discordia en *La destruyción de Constantinopla.* Asimismo, Virués en *Elisa Dido* o en *La gran Semíramis* emplea coros y presenta a la Fama o a una Tragedia alegórica para cerrar la acción, y Lope hace que la misma Fama despierte al héroe y lo anime a la lucha en la tercera jornada de *Los hechos de Garcilaso.* Pero el campeón de esta ingenua solución es Juan de la Cueva, que saca, con toda naturalidad, entre los demás personajes, a dioses y abstracciones. Y todavía en la *Vida y muerte del santo fray Luis Bertrán* de Aguilar es la Fama quien pronuncia la loa inicial y quien cierra la pieza, aunque ya sin contacto con los caracteres de carne y hueso[96].

Por lo demás, Cervantes fue muy aficionado a estas criaturas conceptuales durante buena parte de su carrera y las utilizó para representar la psique de ciertos caracteres —como cuando Aurelio es sugestionado por la Necesidad y la Ocasión en *El trato de Argel*— o incluso para debatir cuestiones

[96] *Poetas dramáticos,* II, págs. 288 y 330.

metateatrales, según hacen la Curiosidad y la Comedia en *El rufián dichoso.* Y, por supuesto, es de todos conocida su orgullosa proclamación de que prácticamente las había inventado él en el prólogo de las *Ocho comedias y ocho entremeses nuevos:* «(...) Me atreví a reducir las comedias a tres jornadas, de cinco que tenían; mostré, o, por mejor decir, fui el primero que representase las imaginaciones y los pensamientos escondidos del alma, sacando figuras morales al teatro, con general y gustoso aplauso de los oyentes» (pág. 25). Sin embargo, no es difícil deslindar las criaturas *emocionales* a las que alude ahí Cervantes de las más habituales alegorías abstractas usadas a lo largo del XVI, como veremos enseguida.

Ya más cerca de lo que sucede en nuestra obra, hay que traer a colación también aquí, en especial, a aquellos personajes semejantes de *Numancia:* España, el Duero, la Fama, y sobre todo —para lo que importa ahora— la Guerra, la Enfermedad y el Hambre. Se ha escrito que estas figuras cervantinas sustituyen al coro clásico, que son ajenas a la acción humana y que abren grandes posibilidades a la tragedia como portavoces del mensaje de la futura resurrección de España. En *La conquista* hallamos que la técnica y la intención son parecidas, pues de nuevo tienen una función coral, se mantienen al margen de la acción de los demás personajes y son portadoras de contenidos espirituales y patrióticos comparables a los de la tragedia de la ciudad prerromana. Nuestro autor, como el Cervantes de *Numancia,* hace entrar a las alegorías en escena sólo en momentos precisos de su pieza. Los dos parecen sentir especial apego por estas figuras, cuyo atuendo describen con acotaciones muy detalladas sobre sus vestidos —e incluso lo que llevan bajo ellos[97]— y sus actitudes en escena. Los mensajes portados por tales caracteres en *Numancia* y *La Jerusalén* son similares, pues en ambos casos se trata de consignas que se salen de lo concreto y prestan a la pie-

[97] Pese al detallismo de las acotaciones, los atributos de estas criaturas no coinciden en muchos casos con los que señala la iconografía de la época. Cesare Ripa, por ejemplo, sólo recogerá en su *Iconología* de 1593 la Alegría, el Contento y la Libertad, y no exactamente con los rasgos aquí reflejados, como señalaremos después en las notas a la comedia.

za un sentido general, como ha subrayado Hermenegildo para esa tragedia cervantina en su estudio de 1976 (pág. 98). Generales y abstractos son el dolor de España a causa del asedio de Numancia y el sufrimiento de Jerusalén durante todas las guerras, conquistas y saqueos hasta la llegada de los cruzados.

Más concretamente, los dos episodios alegóricos de *La conquista* son relativamente extensos y de una longitud parecida: 220 versos el primero y 179 el segundo; y sirven, respectivamente, de pórtico de ingreso y de antesala del final de la obra. El primero está protagonizado por tres personajes, Jerusalén, Trabajo y Esperanza; en el segundo se suman a ellos Contento y Libertad. Esto implica que el esquema presenta tres alegorías al comienzo y cinco al final en un delicado *crescendo*, reforzado porque el equilibrio del comienzo entre las favorables y las desfavorables —Jerusalén se debate entre el Trabajo y la Esperanza— se transforma en el desenlace en una clara ventaja de los factores positivos, a juego con el triunfo cristiano. La escena alegórica del final no está colocada en el momento último de la comedia, sino cerca de él, exactamente a 58 versos del *finis*, en una posición comparable a la de la primera secuencia alegórica de *Numancia*, dispuesta también a prudente distancia del comienzo de esa tragedia. Y, si nos fijamos bien, sucede algo parecido con el diálogo abstracto que en esta última obra cervantina tiene lugar entre los versos 1976 y 2067, a unos precisos 380 versos del final, con la salvedad de que a la altura del desenlace interviene la Fama, una alegoría tópica que cierra la pieza con un breve discurso de una treintena de versos, semejante al de otras piezas de la época. En cuanto a la extensión, los tres momentos de la *Numancia* se encuentran en los versos 353-536, 1976-2067 y 2417-2448, esto es, tienen, respectivamente, 183, 91 y 31 versos, lo que hace un total de 305, perfectamente comparable con los 399 de nuestra comedia, y esos pasajes están dispuestos de una forma parecida en la primera y la última jornada en ambos casos. Finalmente, es posible asociar estos episodios con las partes del coro clásico señaladas por el Pinciano en tiempos de Cervantes y por Ruiz Ramón en nuestros días (1999, págs. 58-59).

En *La conquista* se usan las alegorías para expresar contenidos morales, para hacer relaciones y descripciones de aquello que el espectador no podrá ver, pero sí imaginar a partir de la evocación en presente, o para ofrecer un panorama general o colectivo. Frente a este uso relativamente sofisticado, Arata señaló que las abstracciones renacentistas tienen dos funciones: bien prologales y epilogales —corrientes en un Argensola o en un Virués, por ejemplo—, bien activas en la acción, como las empleadas por Cueva (2002, págs. 41-42). A grandes rasgos, por su posición en el desarrollo —cerca del final y del comienzo— parece como si nuestro autor y el de Alcalá siguiesen aproximadamente a Argensola, Virués o Lobo Lasso, pero por su función en la obra se distanciaran de todos sus contemporáneos y en especial del más ingenuo Cueva. El pasaje no cervantino más parecido al relato de esa batalla por las alegorías es el de la *Tragedia de la destruyción* de Lobo Lasso donde, cerca del arranque de la primera jornada, la República amonesta a Constantino (vv. 137-160), y poco después la Discordia, la Ambición y la Envidia incitan a Mahometo a la guerra (vv. 265-306). Ya próximo el final de la tercera jornada, la Fama relata parte del asalto definitivo de Constantinopla por los turcos en 1453 (vv. 1312-1351) y después habla un genérico Ciudadano, aunque éste no sea ya propiamente un personaje alegórico (vv. 1428-1494). Hermenegildo aclara en su introducción a esa obra que esos personajes son portavoces de «unas acciones cuya representación en escena debe evitarse, bien por dificultades técnicas o bien por principios estéticos (...). Su finalidad única es transmitir al espectador una información que éste no puede recibir directamente» y, por último, esas alegorías lassianas se implican personalmente en lo que cuentan (pág. 46). Con todo, los tres episodios citados son confusos y toscos y se nos aparecen como menos sofisticados teatralmente que los de nuestra *Jerusalén,* pues, por ejemplo, es difícil decidir, con la habitual falta de acotaciones de Lobo, si estas figuras hablan o no en presencia de los personajes de carne y hueso, aunque éstos no parecen verlas o comunicarse con ellas. Virués también echa mano de un personaje colectivo llamado Pueblo en *La gran Semíramis,* pero lo desaprovecha completamente al asignarle sólo dos versos. El

anónimo parece haber meditado mejor el problema alegórico, su solución se apoya en un sistema de acotaciones y resulta bastante más eficaz, animada y elocuente.

En nuestro anónimo y en Cervantes las alegorías sirven como un modo elegante de representar lo irrepresentable, en especial el sentir colectivo o las proyecciones en un tiempo y un espacio externos a la obra: el sufrimiento secular de Jerusalén a manos de sus muchos enemigos y la batalla misma en la comedia; la perspectiva histórica de una España eterna que sufre ahora para triunfar siglos después en la tragedia. Esos contenidos podrían, en buena ley, según sucederá después en tiempos de Lope de Vega, reducirse a unas *relaciones* en romance, pero los dos dramaturgos evitan un pesado recorrido histórico-narrativo, que hubiera tenido las hechuras de una complicada loa interna, y prefieren un expediente más propiamente dramático, aunque éste le resulte inverosímil al espectador actual. Es posible comprender a nuestros autores: en ambos casos esas relaciones se hubieran añadido a las que ya traen las dos obras y, narración sobre narración, la lentitud característica de *La conquista* y de *Numancia* hubiera devenido insoportable parsimonia.

En gran medida, el problema se plantea también a causa de los distintos puntos de vista de ambas piezas. *Numancia* nos muestra la coyuntura de la urbe soriana a través de un vasto catálogo de personajes escogidos entre los defensores, los numantinos. En *La Jerusalén,* cuyo punto de vista se sitúa, inversamente, en el campo de los atacantes, sólo cabe resolver el problema de dar voz a la ciudad convirtiéndola en una alegoría en contraste con otras: todas ellas expresan lo que de otro modo sería inexpresable o lo que, de escenificarse, convertiría la pieza en una confusa e irrepresentable obra coral, al tener que mostrar en grandes cuadros sucesivos la situación colectiva de un ejército invasor y de una comunidad amenazada. El autor echa mano de algún episodio tassiano como el de los cristianos reprimidos por ocultar la imagen santa, pero enseguida comprende que eso no basta, pues no representa cabalmente el drama de la ciudad, ni a nivel humano ni a nivel histórico-simbólico, por llamarlo de alguna forma. Y acaso es esa necesidad de hacer hablar a la propia Jerusalén en medio de

sus graves y paradójicas circunstancias —de ahí la aparición de Trabajo, Esperanza, Contento o Libertad— lo que mueve al dramaturgo a concederle a las alegorías más espacio que en *Numancia:* materialmente, unos cuatrocientos versos, frente a los trescientos de la tragedia, aunque la diferencia no sea especialmente significativa ni permita argumentar, desde luego, en contra de la posible autoría cervantina. En la tragedia los numantinos hablan y actúan sin tasa como verdaderos protagonistas y los romanos son su complemento bélico y dramático; en *La conquista,* el autor se concentra en el campo de los héroes cristianos, pero se ve precisado a atender también a la Ciudad Santa. El modo de hacerlo, sobre todo a efectos doctrinales y de propaganda, serán los dos cuadros alegóricos un tanto incrementados, una decisión lógica en un teatro que pretendía halagar el gusto popular por una gran espectacularidad, pero que no disponía de medios.

Junto a esa diferencia de matiz, hay que insistir en que estas abstracciones teatrales son muy semejantes en su naturaleza y en su número en las dos obras: en *La conquista,* Jerusalén, el Trabajo, la Esperanza, el Contento y la Libertad; en *Numancia,* España, el Duero, la Guerra, la Enfermedad, el Hambre y la Fama. En ambas piezas tenemos, además, dos tipos de *dramatis personae* de orden abstracto, las geográficas y las conceptuales —cuatro en ambos casos—, aunque la tragedia de asunto español no cuenta con una Numancia alegórica, sino con el ejemplo de sus habitantes, personificados hasta la saciedad por gobernadores, hombres, pajes, mujeres o soldados. España y el Duero hacen un papel parecido al de Jerusalén, mientras las demás categorías indican el sufrimiento o la liberación de una ciudad, Numancia o la Ciudad Santa. Las alegorías de las dos obras exaltan parecidos sentimientos de libertad o de patriotismo, pero, como corresponde a su final trágico, *Numancia* no tiene abstracciones con valor positivo o favorable, mientras que *La conquista* ofrece un equilibrio muy claro entre Trabajo y Esperanza al comienzo y se decanta por lo positivo cerca del final, con la aparición de Contento y Libertad.

Todos estos personajes revelan una honda reflexión del dramaturgo acerca del modo de escenificar la historia y de hacer

llegar a los espectadores unos contenidos doctrinales o patrióticos complejos. Conceptualmente, una Jerusalén en parte humanizada y en parte abstracta resume la doble condición de esa ciudad humana y divina. Esa Jerusalén escucha a la Esperanza —que representa la feliz llegada de los cruzados ante sus murallas—, pero se somete al Trabajo —el asedio y el ataque inminentes—, todo con el fin de liberarse (la Libertad) y de disfrutar de la gloria futura (el Contento). Y algo muy parecido cabe decir de los caracteres de *Numancia:* la España del siglo II antes de Cristo y la contemporánea de Cervantes se resumen en una misma figura que recibe el consuelo del Duero, y asistimos al debate final de la Guerra, la Enfermedad y el Hambre, que preparan el desenlace catastrófico de Numancia.

Si nos fijamos bien, no se trata de criaturas mitológicas sobrenaturales y extemporáneas como las de Juan de la Cueva, sino de humanizaciones de los grandes temas de la obra, a modo de ilustraciones de lo conceptual, en lucha dialéctica entre ellas, pero siempre coherentes y hasta cierto punto necesarias para lograr el clima ideológico deseado por el dramaturgo. Las *imaginaciones* cervantinas se parecen a las de nuestro anónimo en todo, pero particularmente en que también se mantienen al margen de la acción propiamente humana. Las dos acciones se complementan y pueden incluso ser simultáneas, pero no se mezclan. Sin embargo, pese a la clara separación de las dos esferas en *La conquista,* hay que observar que la Esperanza llega a animar momentáneamente a un soldado perezoso en el asalto: «A grita arriban las contrarias haces / a la muralla, sobre aquel soldado: / ¡Arriba, amigo, que mal satisfaces!» (vv. 2488-2490); pero enseguida vuelven las aguas a su cauce, porque es entonces la esperanza quien se dirige al Trabajo y le pide justamente que no intervenga en la batalla: «No me seas tú al cabo ya pesado. / Un poco más te aparta pues que miras / al escuadrón cristiano mejorado» (vv. 2491-2493). De manera que el autor, de un modo muy cervantino, juega con los propios límites que él mismo ha marcado previamente. Menos relevante es el contraste con el episodio alegórico de *El trato,* en el que Aurelio es influido por las dos humanizaciones de la Ocasión y la Necesidad, en una escena aún muy tosca (vv. 1665-1774).

Frente a este relativo dominio de una técnica arcaica pero todavía eficaz hacia 1585, los personajes alegóricos se enredaban con los de carne y hueso en los peor urdidos dramas de un Cueva, donde, como señala Matas Caballero, «la mezcla del plano real y del sobrenatural resultaba absolutamente increíble, o terminaba siendo un embrollado caos» (pág. 68). El sevillano sitúa, en efecto, a la diosa Diana, Venus, Némesis, al Betis personificado o a la Justicia entre los hombres de carne y hueso, algo que hoy convertiría una representación de *El infamador,* la pieza en cuestión, en un muy curioso espectáculo. Y, no contento con eso, en el desenlace de esa obra a ratos cortesana, picaresca o celestinesca, Diana ordena a los personajes humanos arrojar al Guadalquivir a Leucino e interviene Betis para estorbarlo, en una escena tan inverosímil que sólo pudo hacer sonreír a nuestro anónimo, al muy aristotélico Miguel de Cervantes, que en *Numancia* deslindó muy bien la esfera abstracta de la humana, o al pragmático Lope de Vega, que pronto desecharía estos disparates en su comedia nueva.

En ese punto, sucedía algo parecido con Lobo Lasso, que era capaz también de presentar alegorías dialogando con personajes humanos: según hemos visto, en *La destruyción de Constantinopla* la República reprendía a Constantino justo antes de la caída de la ciudad en manos turcas. En una situación similar, nuestro autor, al igual que Cervantes, aunque haga que los personajes alegóricos adoctrinen al público e incluso a la misma Jerusalén personificada, no mezcla la esfera humana y la abstracta sobre las tablas. La comparación de los cuatro resulta expresiva: mientras Cueva y Lobo abusan didácticamente y de modo un tanto ingenuo de la bondad de las alegorías y pretenden solucionar con ellas problemas escénicos, Cervantes y nuestro autor parecen haber meditado más y distinguen netamente las dos categorías.

Todo ello indica que fueron surgiendo paulatinamente una más refinada visión del hecho teatral y una concepción de esos personajes abstractos más compleja y avanzada que la primitiva de un Cueva o un Lobo Lasso, por ejemplo. Nuestro autor parece estar en un segundo estadio de ese proceso, en el que el mecanismo alegórico-sobrenatural, todavía en

boga, no sirve para todo ni se aplica sin cortapisas. Recordemos que el más tardío Aguilar, en *La gitana melancólica,* hace que el Pontífice de Jerusalén invoque a la ciudad, pero ya no la alegoriza ni incluye otras abstracciones en una obra sobre la conquista de esa urbe por Tito, algo que hubiera sido natural diez o quince años atrás[98]. Tampoco el joven Lope de Vega parece gustar demasiado de estas alegorías y en la comedia nueva quedarán confinadas a los autos sacramentales.

Por último, si el modo de utilizar las abstracciones en *La conquista* recuerda claramente a Cervantes, aún más perplejos debe dejarnos el repaso que hizo Arata de las respectivas intervenciones de esos personajes en *La Jerusalén* y en *Numancia,* con vocativos parecidos y hasta los mismos verbos (2002, págs. 42-43).

«El trato», la «Numancia» y «La Jerusalén»

Partamos del presupuesto de que las tres obras nombradas en el título de esta sección están claramente emparentadas entre sí por los muchos pequeños indicios que hemos ido detallando, indicios que no sólo despejan algo el problema de la autoría, sino también el peliagudo asunto de la datación. De ser creación cervantina, como todo parece indicar, ¿cuál es la relación de *La conquista de Jerusalén* con *El trato de Argel*? ¿Y con la *Numancia*? ¿En qué orden se compusieron estas piezas? Como tantos cervantistas antes, nos topamos ahora de bruces con la resbaladiza cronología cervantina, en este punto complicada con el no menos espinoso asunto de una autoría que invita a la discusión pero se resiste a la prueba definitiva. Y precisamente ese debate cronológico nos impide tener en cuenta en este contraste también *Los baños,* cuya fecha está aún *sub iudice,* sometida a una discusión crítica que dura ya casi un siglo.

---

[98] *Poetas dramáticos,* II, pág. 36. Urzáiz ha fechado esa pieza a finales de siglo (pág. 47).

Tal vez Cervantes enumeró sus primeras obras, o las que prefería recordar de ellas, en el orden exacto de composición en la lista que anotó en su «Adjunta al Parnaso» y que ya hemos repasado, donde *Los tratos* y *Numancia* figuran en primer y segundo lugar y supuestamente nuestra comedia en quinto. Crawford, en 1922, se arriesgó a señalar que *El trato* y *El cerco* debieron ser probablemente las primeras composiciones dramáticas de Cervantes. El mismo crítico norteamericano conjeturó también que el Manco de Lepanto tuvo que escribir la primera de ellas justo después del cautiverio, con sus recuerdos todavía frescos, y que esa comedia debía datar de 1582 o 1583 (págs. 179-180). El mismo año Schevill y Bonilla corroboraron que esa pieza pudo pertenecer «a la más antigua época de su vida de dramaturgo» (1922, pág. 28). Según Ynduráin, *Numancia* puede datar de 1583-85 (pág. xvi) y Hermenegildo la ha fechado, en cambio, hacia 1580 en su libro sobre esa obra (1976, pág. 45) y entre junio de 1581 y marzo de 1585 en su introducción a la pieza (pág. 10). Por otro lado, Sevilla Arroyo y Rey Hazas han insistido en una nota a su edición de las *Ocho comedias* en que es *El trato* «posiblemente la más antigua pieza dramática de Cervantes conservada» y sugieren que pudo ser la primera (pág. 1025, n. 2). De ahí —cabe pensar— el primitivo manejo de las alegorías y las pistas autobiográficas que dejó en esa comedia: el personaje de Sayavedra, las patéticas tentativas fracasadas de escapar, las frases en turco, el aire polémico y casi noticioso de la obra, la exhibición de tormentos y, sobre todo, el afán cervantino de persuadir al rey de que liberase a los españoles de aquel infierno.

En muchos aspectos técnicos nuestro trío es bastante homogéneo. Todas tienen cuatro jornadas y hay un total de 38 escenas en *El trato,* 34 en *Numancia* y 40 en nuestra pieza. Frente a las obras más premiosas de otros dramaturgos de la generación de 1580, los versos por escena representan una media de 66,7 en el *Trato,* 72 en *Numancia* y 65,8 en *La Jerusalén.* En *La conquista* hay un total de 455 réplicas y llama la atención que el número coincida casi exactamente con las de *El trato,* que tiene 449, mientras la tragedia tiene 237. El promedio de versos por réplica se asemeja en la pieza que estu-

diamos y en la más antigua cervantina: 5,79 en *La Jerusalén* y 5,65 en *El trato,* mientras que la más discursiva *Numancia* presenta 10,32[99]. En cambio, en las dos piezas cervantinas el escenario queda vacío en 13 y 14 ocasiones, respectivamente, y en *La Jerusalén* esto sucede hasta veinte veces (Arata, 2002, pág. 47).

Las respectivas listas de *dramatis personae* son comparables, aunque parece haber un paulatino descenso desde la muchedumbre de los papeles de *Numancia* hasta los repartos más razonables de *El trato* y, sobre todo, de *La conquista.* En el número de alegorías y su manejo, los dos dramas históricos andan a la par, frente al primitivismo de la comedia de cautivos. Con respecto a las acotaciones, *La Jerusalén* es la pieza más prolija, seguida de cerca por la tragedia y más de lejos por *El trato de Argel. Numancia* y nuestra comedia tienen indicaciones escénicas de una calidad similar, aunque la primera exhibe una escenografía y una *banda sonora* más complejas. Con todo, en estos dos terrenos, reparto y acotaciones, las piezas pueden haber sufrido bastante a lo largo de una transmisión difícil.

En lo que hace a la métrica, ya hemos visto cómo *La Jerusalén* se sitúa entre las otras dos, como si hubiese una paulatina evolución en ese terreno, pues la proporción de endecasílabos va descendiendo desde las tres cuartas partes de *Numancia* hacia los dos tercios de *La conquista* y la mitad en *El Trato,* siempre teniendo en cuenta que, en el conjunto de la producción teatral de Cervantes, los versos de once sílabas no llegan a ser un tercio del total y considerando que la primera es una tragedia pura y, por tanto, una obra más solemne que las otras dos. En el aspecto estrófico, *El trato* cuenta con coplas reales o quintillas y *Numancia* se inclina mucho más hacia las octavas, de nuevo posiblemente por ser una pieza trágica, y lleva más del doble de esas estrofas que nuestra obra. La tragedia es también algo menos ágil en el diálogo, con muchos menos versos partidos. De manera que, por su métrica,

---

[99] Arata ofrece en este punto promedios distintos: 6,9 en *El trato* y 6,8 en *La conquista* (2002, pág. 47)

Numancia se distancia algo de las otras dos piezas, mientras *Trato, Conquista* y *Galatea* comparten elocuentemente los raros sestetos-lira cervantinos. Como puede verse, nuestra obra parece métricamente de la misma época que *El trato,* que en otros aspectos se nos antoja anterior y más primitiva.

Coinciden a grandes rasgos la verbosidad y grandilocuencia, las muchas descripciones y narraciones y la nula comicidad. La acción teatral tiende en todas a la exposición de varios casos humanos y resulta un tanto episódica, aunque con matices: la trama de *El trato* es bastante débil y deshilachada, la tragedia resulta casi coral y multitudinaria y *La conquista* tiende a lo novelesco, pero el autor logra contener el fantasioso caos de su modelo. Al pequeño laberinto de historias autónomas le presta cierta coherencia en las tres piezas un trasfondo político o religioso, según los casos, y las dos historias de amores entretejidos son comparables en la obra de ambiente argelino y en *La conquista.* Aunque en términos estrictos una sea una comedia y la otra una tragedia, ésta última y *Numancia* resultan perfectamente emparejables, pues estamos ante dos piezas pseudohistóricas que toman en cuenta, en mayor o menor proporción, alguna fuente literaria y una o varias crónicas. Las dos tratan la conquista de dos ciudades sitiadas, las dos rozan la epopeya, las dos presentan un tema central trascendente y el asunto lateral del amor y la guerra. Las diferencias no son un obstáculo insalvable: lo que en *La Jerusalén* es triunfalismo cristiano, en *Numancia* es mesianismo patriótico. En suma, si encaramos esa tragedia y la *Conquista,* dos dramas históricos sobre cercos de ciudades, hallaremos parecidos estructurales, ideológicos y técnicos suficientes como para tener fundadas sospechas de que se trata de un mismo dramaturgo, aunque las diferencias de género, tema y fuentes impiden ir mucho más allá en la cronología relativa y precisar cuál de las dos fue primero.

La crítica de los últimos tres siglos ha analizado siempre *Numancia* a través de sus famosas inconsistencias dramáticas y no parece improcedente que también nosotros nos acerquemos a *La conquista* por ese mismo frente, tan característicamente cervantino. Encontramos en nuestra obra, a la sazón, algunos de los *defectos* de fondo que la crítica ha atribuido tra-

dicionalmente al teatro de Cervantes, y en particular a su tragedia: su tema es más propio de la epopeya que del teatro, su autor construye, como el alcalaíno, mejor las escenas que las obras y hay cierto exceso de episodios[100]. Y, por las mismas, también son comunes las virtudes siempre aducidas como respuesta a esas fallas cervantinas de *Numancia:* la unidad de acción se sustituye por una unidad de interés que hace que todo avance hacia un solo punto y, en definitiva, los muchos episodios de la obra conduzcan a un final común —aquí la santa empresa o la guerra santa, según se mire—, que a su vez es una suerte de misión: la conquista de los lugares santos. Si en *Numancia* todo desemboca en la destrucción de la ciudad y en su paradójico triunfo moral, en *La Jerusalén* incluso los sacrificios y pérdidas individuales de Lustaquio y Solinda, Tancredo o Reimundo contribuyen a ese final apoteósico que es la victoria cristiana, aunque quizás la coherencia del conjunto no sea tanta como en la verdadera tragedia colectiva y coral que es *Numancia.* Algunos de los caracteres parecen contribuir modestamente al desenlace: la muerte de Marsenio decide al rey de Jerusalén a preparar sus defensas y Clorinda enardece, sin quererlo, a los cristianos con su propia muerte; pero, quizás por influjo del modelo disperso y episódico que fue Tasso y por falta de un asunto con el nivel extraordinario de patetismo del final de los numantinos, nuestra obra resulta inferior a *Numancia* en coherencia interna y en la subordinación de todos los elementos al tema principal, algo más pálido que en la tragedia a pesar de los esfuerzos propagandísticos de la causa de la Cruzada que hace el anónimo.

De hecho, el obstáculo quizás más grave para la unidad de sentido de *La conquista* son, como ya lo habían sido en la obra de Tasso, las aventuras galantes de los protagonistas, que resultan inoportunas en medio de la guerra. Pero si Hermenegildo señaló que el tema amoroso no era extemporáneo en la tragedia de Cervantes, como tantas veces se ha dicho, sino que estaba lleno «de las más finas cualidades heroicas» (1973, pág. 380),

---

[100] Cfr. Ruiz Ramón (1971, pág. 130), Hermenegildo (1973, págs. 374-375; 1976, pág. 52) y Stanislav Zimic (1992, pág. 56) para una síntesis de esas críticas.

también en nuestra obra esos amores están relativamente integrados en el conjunto porque los enamorados son al mismo tiempo guerreros valerosos o cautivos y porque un tema secundario de las dos obras es precisamente el debate entre el amor y la guerra, tratado por Marandro y Leoncio en la *Numancia* y por Tancredo y Boemundo al comienzo de la segunda jornada de *La Jerusalén*. Y Marandro y Tancredo personifican ese debate o dilema con su sacrificio personal. Por último, lo que pierden estas obras en unidad con estas aventuras lo ganan en humanidad, justamente el rasgo que se ha destacado siempre en toda la producción teatral cervantina[101]. Hallamos, en efecto, en el bando cristiano y en Clorinda el mismo «heroísmo colectivo, pero concreto» que Ruiz Ramón ha destacado en la tragedia cervantina de la ciudad soriana (1971, pág. 131). Porque, generalizando, todos los héroes de *La Jerusalén*, *El trato* y *Numancia*, con sus actitudes personales y su entrega contribuyen siempre a la victoria final, ya sea ésta contra los ocupantes musulmanes de la Ciudad Santa, contra los piratas de Argel o contra los romanos de Hispania.

También se ha reprochado a *Numancia* que en ella aparezcan alegorías, que haya algún leve anacronismo —en especial que los numantinos adoren a los dioses romanos— y que Cipión muestre cierta altura moral a pesar de ser el enemigo del pueblo numantino. *La Jerusalén* anónima presenta claramente estos mismos rasgos: las alegorías salen dos veces, la misma ciudad personificada invoca a Marte y Febo (v. 88) y la formidable guerrera musulmana que es Clorinda, inspirada en Tasso, ennoblece a todo el bando musulmán.

Insistimos en que es difícil establecer la prioridad cronológica de una de estas dos obras sobre la otra: si por ciertas características métricas y estructurales *La conquista* parece posterior, por otras podría ser anterior, y por el tema cabría suponer bien una escala progresiva de internacionalización desde *El trato* hacia nuestra comedia, bien un paulatino alejamiento en la dimensión histórica hacia el pasado más remoto de *Nu-*

---

[101] Véanse Ynduráin (pág. xviii), Hermenegildo (1973, pág. 374) y Zimic (1992, págs. 57-58).

mancia. Esta desconcertante situación viene provocada porque, a nuestro entender, se trata de simples diferencias de matiz sobre unas hechuras muy semejantes.

Quede para otro momento el contraste detenido de nuestra pieza con *La Galatea*, *La gran sultana*, *El gallardo español* y *Los baños de Argel*, cuatro obras que nos reservan, sin duda, algunas sorpresas y buenos argumentos para la autoría y la datación, pero cuyo estudio alargaría demasiado esta introducción.

Autoría, fecha y fortuna del texto

Los paralelos que hemos ido señalando con las obras de Cervantes no sólo permiten hacer conjeturas creíbles sobre su fecha, dado que acotan una cronología aproximada de los años ochenta del siglo XVI, sino además sobre su autoría, pues ofrecen indicios bastante claros sobre el arte teatral de su autor. Descubrir la paternidad de *La conquista* no es tarea fácil, pero se impone buscar a un dramaturgo al día en asuntos literarios y teatrales, conocedor del toscano y de la literatura italiana, original, no poco ambicioso y lo bastante hábil como para acometer una versión teatral española coherente y funcional de la *Gerusalemme*, un empeño novedoso en el que otro autor menos dotado hubiera fracasado irremediablemente y en el que ninguno de sus contemporáneos estuvo a su altura.

Recapitulemos. Un repaso de nuestra obra sugiere que está ligeramente mejor vertebrada y concebida dramatúrgicamente que las de varios trágicos contemporáneos, tantas veces citados por la crítica por sus graves defectos. Frente a los tanteos y lagunas teatrales de éstos, nuestra pieza, como las mejores de Cervantes, muestra que su autor encontró un camino, aunque éste no fuese el mismo que aquel con el que Lope de Vega triunfaría pronto en los escenarios y *se alzaría con la monarquía cómica*, según las citadísimas palabras del propio Cervantes. Nuestra obra es todavía, según hemos visto, un tanto estática y discursiva, pero el dramaturgo construye diálogos relativamente animados para la época, con bastantes versos partidos, no es ajeno a lo que la crítica especializada llama la *agitación*

escénica[102], maneja una teatralidad bastante desarrollada, exhibe un sentido mucho más claro de la función de los caracteres alegóricos y recurre moderadamente a las *relaciones,* aspectos todos en los que supera a Cueva, a Lobo Lasso o a Virués. En particular, esas alegorías y el sentido de los espacios *dentro* y *fuera* del escenario tienen un marcado sabor cervantino.

Como la producción de Cervantes en su conjunto, *La conquista* ofrece el mismo tipo de presunta historicidad y no revela aquellas «necedades patentes y descubiertas», esto es, los más graves disparates contra las unidades aristotélicas y los anacronismos que el alcalaíno atribuía al *arte nuevo* en el prólogo a las *Ocho comedias* (pág. 28). Es más, parece mucha casualidad, desde luego, que, cuando en el capítulo 48 del primer *Quijote* el cura exprese su «antiguo rancor que tengo con las comedias que agora se usan», las del tiempo de Lope de Vega, por sus flagrantes anacronismos, acuda precisamente al caso particular, que a lo mejor todavía tenía fresco en la memoria, de ser él el creador de *La conquista,* de Godofredo de Bullón «que ganó la Casa Santa» y «que entró con la Cruz en Jerusalén» (pág. 554). Si suponemos que la obra es efectivamente suya, coinciden la preocupación de no contravenir la historia ahí expresada, por ejemplo, con el cuidado —que ha quedado claro en las acotaciones de nuestra pieza— de que los actores no lleven otra cosa que ballestas, espadas, rodelas y morriones.

La general prevención que hemos visto en el autor de la *Jerusalén* teatral frente a los excesos imaginativos también señala a Cervantes como autor posible de esta obra. Recordemos, entre las muchas citas que cabría aducir sobre este punto, aquella confidencia a media voz del *Viaje del Parnaso:* «A las cosas que tienen de imposibles / siempre mi pluma se ha mostrado esquiva» (pág. 138); pero reparemos en que esto se escribe antes de 1614, unas tres décadas después que *La conquista de Jerusalén.*

Tantas piezas de esos mismos años sobre la eterna pugna contra los árabes —*La Galatea* también pone aquí su granito

---

[102] Véase Hermenegildo, 1998, pág. 113.

BIBLIOTECA DE CASTILLA Y LEÓN

de arena— indican una misma preocupación personal y señalan a grandes rasgos a un Cervantes tocado particularmente por la doble experiencia de Lepanto y Berbería. Observemos que en cuatro obras teatrales de los ochenta, *La Jerusalén, El trato de Argel, La batalla naval* y *El trato de Constantinopla*, sin pensar ahora en sus muchas otras con episodios o ambientes morunos o turquescos, aparece un mundo musulmán en distintos grados de alejamiento o proyección en el tiempo —la Jerusalén de finales del siglo XI— o en el espacio —Argel, Túnez, Constantinopla, Jerusalén—, un mundo que en nuestra obra está fundado tanto en el exotismo literario de Tasso como en la experiencia personal del autor. Y dos de las comedias citadas presentan victorias contra el Islam, en Jerusalén y en Lepanto, un asunto que debía ser tan grato al escritor como a su público, mientras que las otras dos presentan un *trato* con el enemigo, un acuerdo o una tregua, algo que Cervantes había vivido a su modo, personalmente, con su rescate. Es interesante notar, al margen, que otro dramaturgo contemporáneo que también estuvo en Lepanto como Virués nunca trató esa experiencia en ninguna de sus obras teatrales y que, como siempre, es Cervantes quien hace de la arcilla vital materia artística. Frente a la rigidez clasicista y al esteticismo de los trágicos contemporáneos, que incluso les impedía introducir la vida real en la escena, el de Alcalá supo construir lo que Michel Corvin llamó «une image originale de l'islam», basada en que «à la différence des turqueries de Lope, l'affabulation y est sous-tendue par l'expérience vécue» (pág. 309). En nuestra obra encontramos esa diferencia y esa originalidad que dice Corvin, incluso a pesar del influjo de Tasso, pero también ese mundo musulmán vivido por el autor, un ambiente de cautivos, de represalias y de expectativas de liberación.

La presencia en cifra de Felipe II bajo el disfraz histórico de Godofre de Bullón, sugerida por Arata (2002, págs. 52-53), es ya harina de otro costal, puesto que se sostiene únicamente sobre la coincidencia con el título formal de reyes de Jerusalén del que gozaban los monarcas españoles. De ahí que Montero Reguera haya formulado ciertos reparos a esta tesis, algo forzada y que corre el peligro de seguir el mismo camino que

las especulaciones políticas de Anthony Watson, desmentidas por Froldi (1999, pág. 23).

La conexión italiana —la emulación de Tasso, el personaje de Volterra, los tres o cuatro italianismos de la pieza— vuelve a señalar a Cervantes. Ambos argumentos biográficos, el musulmán y el italiano, son meramente indiciales, pero siempre elocuentes. Los dos apuntan además al futuro novelista ilustre como un advenedizo, un verdadero *outsider* de la vida y de la literatura españolas de hacia 1580, tan deseoso de señalar su pasado heroico en los tercios y en Berbería como de integrarse en las modas literarias peninsulares con su bagaje cultural italiano y su exotismo personal. Intuimos en el autor de *La conquista* el característico *descentramiento* cervantino ya señalado por Ruiz Ramón en su *Historia* (pág. 125), pues acaso pertenece al mundo de los que «no lograban encontrar en su país el sentido de su destino colectivo e individual», en palabras que Le Goff aplica a los desarraigados que eran los peregrinos y los cruzados medievales (pág. 111). Sueña despierto todavía con el lejano misticismo de la Cruzada, aunque seguramente lo hace espoleado por conflictos más cercanos, como el de Argel, por ejemplo.

En conjunto, todos los parecidos ya anotados entre las distintas obras de Cervantes y nuestra comedia y los rasgos de la personalidad de su autor que pueden deducirse de nuestra *Jerusalén* se unen lógicamente a la decisiva alusión cervantina en la «Adjunta» a una *Jerusalén* escrita en los comienzos de su carrera teatral, principal indicio a favor de su autoría que ya hemos examinado. Con todo, hace ahora una década, Arata descubrió un dato documental sobre la autoría que despeja un poco más la atribución en firme de *La conquista de Jerusalén* a Cervantes. Mercedes de los Reyes Peña halló y el mismo Arata examinó y comentó en 1992 y 1997 unos papeles de actor conservados en una carpeta de la Biblioteca Nacional de Madrid (Ms. 14.612/8) con unos fragmentos de *La conquista* que correspondían a los papeles de cuatro de sus personajes. El investigador italiano encontró que el papel núm. 27 de esa carpeta no pertenecía a nuestra comedia, sino que contenía las réplicas de una alegoría llamada la Ocasión, que en realidad pertenece al reparto de *El trato de Argel* del propio

Cervantes (2002, pág. 135). A este indicio importantísimo añadió Arata otro: el manuscrito de Palacio de *La Jerusalén* y el manuscrito de *El cerco de Numancia*, con signatura 15.000 de la Biblioteca Nacional, proceden ambos originalmente de la misma colección de don Diego Sarmiento de Acuña, conde de Gondomar (2002, págs. 137-138).

Podemos ahora agregar una última conjetura de importancia sobre *La conquista*. Si *La Galatea* muestra los varios indicios de estar emparentada con nuestro drama que hemos ido viendo, no es menos curioso que uno de los tres sonetos que van al frente de esa novela esté firmado por el citado Gálvez de Montalvo, un cortesano, poeta y traductor hoy olvidado, que, como el propio Cervantes, pasó años en Italia, que vertió al castellano *Le lagrime di San Pietro* de Luigi Tansillo y que mantuvo una fructífera amistad con el alcalaíno, pues ambos eran casi paisanos y aproximadamente de la misma edad —Gálvez había nacido en Guadalajara en 1540 o 1546. Al publicar su novela *El pastor de Fílida* en 1582, el guadalajareño parece haber inspirado la ficción pastoril de Cervantes. Se intercambiaron, además, elogios: Gálvez en el más personal (y casi biográfico) soneto de los tres que encabezan *La Galatea* y Cervantes en el «Canto de Calíope» de esa misma novela. Para redondear las cosas, Gálvez trabajó como secretario de Ascanio Colonna (¿1559?-1608), a quien *La Galatea* va precisamente dedicada. Y tampoco debemos olvidar que, si es Cervantes el misterioso autor de *La conquista*, coincide con Tasso y con Gálvez en el interés por el género pastoril. El sorrentino concluyó su *Aminta*, que puso en marcha la moda arcádica, en 1573, cuando Cervantes andaba por Italia, y éste publicaría su novela *La Galatea* después de volver del cautiverio, en 1585.

Pues bien: el amigo Gálvez fue justamente traductor de la *Gerusalemme* de Tasso, labor sobre la que sólo poseemos dos noticias, un comentario del propio Gálvez y otro de Lope de Vega. El primero escribía en una deliciosa misiva enviada el 13 de julio de 1587 desde Roma al duque de Francavila en Madrid: «Yo estoy occupado, fuera del seruicio de mi amo, en traducir la *Hierusalem* del Taso en coplas castellanas. Sale qual jamás salió traducción en el mundo. V. S. se aperciba a

ampararme este libro, que se le pienso dirigir, y no tardar mucho en acaualle»[103]. El Fénix, por su parte, anotó en el prólogo de su *Isidro* en 1599: «Luis Gálvez de Montalvo, con cuya muerte súbita se perdieron muchas floridas coplas de este género [quintillas], particularmente la traducción de la *Ierusalén* de Torquato Tasso, que parece que se avía ydo a Italia a escrivirlas para meterles las higas en los ojos» (sin foliar). De manera que el Fénix confirma, muerto Gálvez, tal traducción en quintillas —acaba de comparar a Gálvez con Cristóbal de Castillejo, «festivo e ingenioso poeta castellano», en ese metro—, presumiblemente perdida en Italia tras la muerte accidental del poeta guadalajareño en el puente o muelle de Sicilia, tragedia en la que perecieron unas treinta personas en 1591[104]. Ambos, Gálvez y Lope hablan con gran seguridad de una traducción que debió empezarse años antes, teniendo en cuenta la extensión del original, el esmero que parece haberle dedicado su autor y el considerable cambio métrico que hay entre la octava y la quintilla, ya comentado desfavorablemente por Marcelino Menéndez y Pelayo[105].

Volviendo a *La conquista,* una vez probado que Gálvez fue traductor del poema de Tasso, es, en realidad, mucho más lógico que la idea y el modelo tassianos se los diese él a Cervantes durante su feliz reencuentro tras la vuelta del cautiverio, dado que al menos sabemos que aquél estaba en Madrid en febrero de 1582[106] y puesto que tenemos constancia documental de que justamente en ese momento el de Alcalá ya se encontraba escribiendo su *Galatea,* según veremos enseguida. Puede objetarse que ni ha sobrevivido ningún fragmento de la traducción de Gálvez —Alonso Gamo conjetura que se ha perdido (pág. 180)— ni hay noticias de ella antes de la fecha en que ese poeta escribe su carta desde Roma, cinco años después, pero parece razonable que éste hubiese empezado a per-

---

[103] Reproducida íntegramente por Schevill y Bonilla en una nota a su edición de *La Galatea*, II, n. 24, págs. 317-318; cita en pág. 318.

[104] Véase José M.ª Alonso Gamo, pág. 43.

[105] Puede verse un resumen de sus críticas en Alonso Gamo, pág. 180.

[106] Gálvez firma en esa fecha y en esa ciudad la «Carta dedicatoria» de su *Pastor* (pág. 208).

geñar su traducción bastante tiempo antes. En cualquier caso, tiene sentido que el amigo convenciera al ex cautivo necesitado de apoyo de que dedicase su novela de pastores a Colonna[107] y quizás también de que escribiese una pieza teatral sobre el modelo tassiano, la que ahora tenemos entre manos como anónima. Si no lo persuadió de esto último, al menos le proporcionaría el punto de partida para esa tarea. Puestos a imaginar, en este punto pudieron ocurrir dos cosas: que Gálvez ofreciese a Cervantes parte de su traducción en borrador para que trabajase sobre ella, o —lo que es más probable— que el dramaturgo en ciernes consultara el ejemplar de Tasso de Gálvez en toscano, puesto que los españoles cultos de ese tiempo, y más si habían vivido en Italia, leían con facilidad en esa lengua[108]. En todo caso, estas especulaciones no requieren que la labor de Gálvez estuviese concluida, pues bastaría con el esbozo o incluso el mero proyecto de emprenderla.

Cabe poner a esta hipótesis el reparo de que hay dos versiones más de la *Gerusalemme liberata* en castellano, la de Juan Sedeño, seguramente terminada en 1586 y publicada el año siguiente, y el *Gofredo famoso* inédito del canario Bartolomé Cairasco de Figueroa[109]. Por un lado, no es imposible que nuestro autor tuviera noticia de esas traducciones, aunque ambas parecen bastante alejadas en el tiempo o en el espacio de la obra que nos ocupa; por otro, Arata ya indicó, tras un cotejo parcial de esos textos, que el anónimo había leído directa-

---

[107] Ascanio Colonna era hijo de Marco Antonio Colonna, que había mandado un escuadrón en Lepanto, pero este dato, aunque mencionado por Cervantes en su dedicatoria de *La Galatea* (pág. 152), parece tener bastante menos valor probatorio que la conexión con el Colonna hijo a través de Gálvez, pues es evidente que el de Alcalá exageraría algún tanto con tal de tener ante su mecenas todos los méritos posibles.

[108] Schevill y Bonilla aseguran, por ejemplo, en su introducción a *La Galatea*, que Cervantes «de seguro leyó en italiano» la *Arcadia* de Sannazaro, aunque estaba traducida desde 1547 (I, pág. xix).

[109] No contamos la de Antonio Sarmiento de Mendoza *(La Giervsalemme liberata*, Madrid, Diego Díaz de la Carrera, 1649). El panorama de las traducciones sólo ha sido revisado desde los lejanos trabajos de Amador de los Ríos y Arturo Farinelli en la base de datos del Proyecto Boscán: *Catálogo de las traducciones españolas de obras italianas:* http://www.ub.edu/boscán.

mente el poema en italiano y al parecer con más detenimiento que esos traductores (2002, pág. 46, n. 46).

Precisamente, el Cervantes anciano del segundo *Quijote* pondría sobre el tapete su criterio acerca del problema de las traducciones en ese tiempo y se fijaría justamente en la versión del *Aminta* tassiano que un amigo suyo, el sevillano Jáuregui, había publicado en Roma en 1607. Acompañamos a don Quijote en su visita de una imprenta barcelonesa, acaso la de Sebastián de Cormellas, y le oímos estas palabras:

> Pero, con todo eso, me parece que (...) el traducir de lenguas fáciles ni arguye ingenio ni elocución, como no le arguye el que traslada ni el que copia un papel de otro papel. Y no por esto quiero inferir que no sea loable este ejercicio del traducir, porque en otras cosas peores se podría ocupar el hombre y que menos provecho le trujesen. Fuera desta cuenta van los dos famosos traductores: el uno el doctor Cristóbal de Figueroa, en su *Pastor Fido*, y el otro don Juan de Jáuregui, en su *Aminta*, donde felizmente ponen en duda cuál es la traducción y cuál el original (II, 62; pág. 1144).

El perentorio juicio del caballero orate nos permite sospechar que Cervantes no era demasiado amigo de las traducciones del italiano y que esa lengua debe de ser una de las *fáciles* que no requieren ser traducidas, pues, evidentemente, los españoles cultos del Siglo de Oro leían directamente el toscano, y más aun si habían vivido en Italia. Por lo tanto, de ser en efecto el manco ilustre nuestro autor misterioso, ¿manejaría esencialmente una edición italiana de la *Gerusalemme* y la cotejaría después con alguna traducción castellana? Lo que dice de la versión de Jáuregui no nos permite deducir sin embargo que hiciera un cotejo demasiado cuidadoso, ya que, según subrayara Arce, aunque el sevillano hiciera una labor pulcra y correcta, la apreciación cervantina de esa famosa versión es «desorbitada» (pág. 21). Sorprende también un poco que no salgan ahí a relucir ni su amigo Gálvez ni su propia versión teatral, que a buen seguro no consideraba como una traducción. En todo caso, *La conquista* puede ser, como insinuó Arata hace tres lustros, una muestra de esa tarea cervantina de buen lector bilingüe y el autobiografismo del pasaje queda de manifiesto cuan-

do poco después el hidalgo encuentra a los cajistas corrigiendo precisamente el *Quijote* apócrifo de Avellaneda (pág. 1145).

A lo largo de esta introducción, el lector habrá intuido ya cuál pudo ser la técnica cervantina en su traducción-adaptación de Tasso: una trasposición bastante libre en la que descargaba el original de todo lo que no le parecía interesarle y lo cargaba de algunos —no demasiados— datos históricos. Schevill y Bonilla nos proporcionan, además, con su habitual finura crítica, otro asomo al método de Cervantes en esos años, pues señalan que, en la composición de *La Galatea*, aunque tuvo presente la *Arcadia* italiana y la imitó en algún episodio, como el de la canción sannazariana de Ergasto en la suya de Lisandro, incluso en esa imitación directa «no existe un solo verso en la de Cervantes que pueda considerarse traducción literal de otro de Sannazaro», aunque sí hay ecos de Garcilaso, que a su vez se había inspirado en el italiano[110]. De manera parecida, como se comprueba con *La conquista* y la *Gerusalemme* en la mano, el anónimo no suele parafrasear directamente las octavas tassianas, sino reescribirlo todo a su manera. Y si Gálvez se esforzó en condensar esas estrofas en sus quintillas, nuestro dramaturgo tampoco le anda a la zaga en su condensación dramática de la *Liberata*.

De suerte que contamos ahora con algunos argumentos tangibles para resolver nuestro entuerto cervantino. Vayamos ahora al problema de cuándo se escribió la comedia que editamos. En el contexto del desarrollo del género teatral en España durante el último tercio del XVI, estamos ante una comedia decididamente anterior a la revolución teatral del Fénix de los Ingenios, algo claramente visible en la falta de un gracioso. Sus hechuras dramáticas, su disposición original en cuatro jornadas —luego volveremos sobre esto—, sus personajes alegóricos, los pocos versos en romance y otros aspectos nos permiten fecharla a grandes rasgos en los años ochenta. El manuscrito es claramente de finales de ese siglo y el fondo teatral de Palacio —que perteneció a Gondomar— es todo él anterior a 1600 y contiene obras de autores de la generación de 1580 y del primer Lope de Vega.

---

[110] En su introducción citada a *La Galatea*, I, pág. xx.

Por otro lado, *La Jerusalén* anónima es una adaptación de la *Gerusalemme* de Tasso, que llevaba trabajando en ella desde 1574[111]. El magno poema estaba completo hacia 1575, tras una rapidísima e inspirada composición. Su autor entregó partes de él a los entendidos desde 1576, el cuarto canto apareció en Génova en 1579 en una antología de varios poetas y al año siguiente se difundió una redacción provisional en un tentativo *Goffredo* impreso por Celio Malespini a espaldas de Tasso (Venecia, agosto de 1580). El texto completo, aunque con defectos de copia, lo publicará Angelo Ingegneri en Parma en febrero de 1581, pero ¿pudo nuestro autor tener acceso a las publicaciones parciales de la *Gerusalemme* antes de ese año? ¿Por ejemplo, a esa aparición de un canto del poema en Génova en 1579? ¿Al *Goffredo* de 1580? ¿A la edición veneciana de Malespini? ¿A la edición íntegra de Parma de 1581, con el título definitivo? ¿A la de Ferrara de 1584? ¿A la de Escipión Gonzaga, amigo de Tasso, impresa en Mantua ese mismo año? ¿A la versión *Conquistata* de 1591, demasiado tardía a todas luces para ser el modelo único de nuestra obra, aunque al parecer el anónimo pudo consultarla? ¿Sabría de las polémicas con la Crusca? De ser Cervantes el autor de *La conquista,* es demasiado aventurado pensar que llegase a tener noticia del poema original en sus primeras versiones, antes de 1580 y mucho menos durante su estancia en la península itálica (hasta septiembre del 75, con temporadas en Palermo y Nápoles, entreveradas de expediciones militares como la de Túnez en octubre de 1574)[112]. El vasto espacio geográfico recorrido por Tasso en sus viajes se ciñe siempre al norte de esa península, mientras que el soldado de Alcalá no sale del sur y, desde luego, abandona, para su desgracia, aquellas tierras en otoño de 1575. Poco hay, pues, que esperar en este terreno. La adaptación directa, que señalara Arata (2002, pág. 46), de un pasaje del canto XII de la *Gerusalemme* nos indica que

---

[111] Para las fechas de la vida y obra tassiana, remitimos a las informaciones de Flora en su «Introduzione» (págs. xliii-xliv) y en su «Nota» final (págs. 993-994) a la magna edición de las *Poesie* de Tasso.

[112] Seguimos siempre el citado «Resumen cronológico» de Canavaggio para las fechas de la vida de Cervantes.

seguramente, como muy pronto, nuestro autor debió tener acceso a la obra italiana a la altura de su versión pirata veneciana del aventurero Malespini del verano de 1580 —que contaba con diez cantos, más el duodécimo, el decimocuarto y otros fragmentos—, pero poco más puede sospecharse en este terreno.

Aunque no puede hacerse aquí un rastreo de los ejemplares españoles antiguos de la obra tassiana, cabe recordar que sólo en el catálogo de la Real Biblioteca existen hoy dos copias de una edición ferraresa de 1585 y una tercera impresa en Vinegia en 1584, además de un ejemplar de los cinco cantos añadidos por Camillo Camilli al *Goffredo* en 1585. La Biblioteca Nacional, en cambio, aparentemente no alberga ediciones anteriores a 1595.

Por lo demás, si dejamos a un lado la relación con Gálvez de Montalvo, podría pensarse que los contactos cervantinos con Italia enderezaron sus pasos hacia la *Gerusalemme.* Recordemos también que Cervantes tuvo algún amigo italiano incluso durante su cautiverio argelino, tales Bartolomeo Ruffino de Chiambery, autor a la sazón de un tratado *Sopra la desolatione della Goletta e forte di Tunisi,* que mereció dos sonetos cervantinos fechados alrededor de enero de 1576, o Veneziani, al que dedicó unas octavas el 6 de noviembre de 1579 —ya mencionadas aquí por su parecido con unos versos de *La conquista*—, pero todas estas amistades son muy tempranas respecto a la fecha de nuestra obra, puesto que al menos tuvo que manejar, según hemos visto, una edición de la epopeya tassiana posterior a 1580. Es posible conjeturar también que el escritor se tropezara a su vuelta de Argel, en Valencia, en Madrid o en Lisboa, con una edición italiana de la *Gerusalemme,* pero parece mucho más lógico que el conocimiento de la obra de Tasso le llegase a Cervantes a través de su amigo Gálvez, según hemos insinuado unas páginas más arriba.

Si *La Jerusalén* es presumiblemente una creación cervantina y si data, según los cálculos de Arata, de los años 1581-1585, entonces hay que atar también algunos cabos biográficos en la borrosa cronología del escritor manco: fue liberado de su cautiverio argelino en septiembre de 1580 y llegaría a Madrid

a mediados de diciembre[113]. Siguió pronto a la corte filipina a Portugal y en mayo y junio de 1581 estuvo destacado en una misteriosa misión oficial en Orán. Cervantes regresó a la Villa y Corte hacia finales de año y en febrero de 1582 afirmaría que llevaba tiempo trabajando en su *Galatea*[114].

Frente a estos datos bien respaldados históricamente, el teatro cervantino no tiene fechas nada seguras, aunque se ha hablado, a grandes rasgos, de la que se suele llamar tradicionalmente su *primera época* teatral, entre principios de 1582 y el año 1587. En esa etapa vería la luz la considerable producción teatral mencionada en la ya citada «Adjunta al Parnaso»: *El trato, Numancia, La gran turquesca* (quizás embrión de *La gran sultana), La batalla naval, La Jerusalén*..., para terminar con un elogio de *La confusa* (acaso relacionada con *El laberinto de amor)*[115]. La crítica cervantina ha señalado a menudo enero de 1582 como *terminus post quem* para la producción dramática, dado que los corrales estuvieron cerrados por un luto real hasta diciembre del año anterior, pero es harto probable que durante 1582 y 1583 nuestro escritor estuviera más bien ocupado con la compleja composición de su novela pastoril. Por ello, Canavaggio tiende a fechar verosímilmente el primer teatro cervantino después de la terminación de *La Galatea*, a finales de 1583[116].

Si suponemos que Cervantes no exagera en el pasaje autobiográfico de la «Adjunta», tiene sentido que compusiera en el mismo periodo al menos una tragicomedia de asunto contemporáneo y biográfico *(El trato)*, una tragedia histórica *(Numancia)* y el drama histórico con final positivo que es *La conquista*, por no añadir también esa suerte de dramas históricos de lo presente que pudieron ser aquellas *La batalla naval* y *El*

---

[113] Según Canavaggio (1998, pág. ccliii) y según las cuentas de Manuel Fernández Álvarez (págs. 181, 188 y 195), que actualiza en gran medida los cálculos de Luis Astrana Marín.

[114] En carta transcrita por Canavaggio en *Cervantes*, págs. 132-133.

[115] Aunque un crítico como Armando Cotarelo sugiriera que varias de las obras mencionadas por Cervantes en su vejez nunca se escribieron, nos atenemos aquí al parecer de A. de la Granja, que contradice con buenos argumentos esa tesis (1995, pág. 232).

[116] *Cervantes*, págs. 146 y 153.

trato de Constantinopla, hoy perdidas. Estaríamos ante un repertorio completo de los géneros teatrales de la época, con tres o cuatro grados distintos en la escala de lo tragicómico y del historicismo teatral, desde la comedia pseudohistórica —caso de *La conquista*— hasta la tragedia de la misma especie.

Reparemos ahora en el orden de esa producción. Según hemos visto ya, Cervantes debió escribir primero su *Trato de Argel*, pues la cita siempre en primer lugar en sus recuerdos y dado que los críticos la sitúan por su primitivismo hacia 1581-1583. Una vez acometido ese ensayo inicial de teatro de cautivos, es natural pensar que ambicionara emprender obras de más aliento histórico y compusiera *Numancia* —datada hacia 1583-1585— y *La conquista*. El recuerdo lacerante de lo vivido entre 1575 y 1580 en Argel debió mitigarse con el paso de los años y en las obras posteriores a ese *Trato* parece emprender un camino literario distinto, alejándose de la experiencia inmediata, hacia la Jerusalén de la cruzada o hacia la historia lejana de España. Pero no echa en olvido el asunto del cautiverio, sino que lo reelabora creativamente en —conjeturamos— esos *cautivos cristianos que están en Jerusalén* de *La conquista*, lo recupera incluso en la historia de Timbrio y Silerio de *La Galatea* y hasta es posible que lo estilice en los numantinos sitiados de la *Tragedia del cerco de Numancia*, según ha sugerido Hermenegildo. Puede adivinarse, en efecto, una estilización del asunto de los cautivos desde la tosca y algo brutal exposición de *El trato de Argel* bien hacia el discreto martirio de los cristianos hierosolimitanos, hacia la elegante trama novelesca y bizantina de *La Galatea* y hacia la sublimación en los protoespañoles de *Numancia*, aunque esto último ya es mucho especular. En cualquier caso, tenemos aquí un probable esbozo ordenado de su trayectoria teatral.

Vayamos ahora al final del paréntesis cronológico presumible para *La conquista:* 1585 o primeros de 1586. El 5 de marzo de 1585 Cervantes se comprometió con el *autor* Gaspar de Porres en que le entregaría esa primavera *La confusa* y *El trato de Constantinopla*[117], dos comedias hoy perdidas que quizás se

[117] Véase Canavaggio, «Resumen cronológico», págs. ccliv-cclv.

estrenaron y rodaron por los escenarios hasta desvanecerse por completo o que fueron rehechas después con otros títulos. Aunque resulta difícil conjeturar gran cosa sobre el argumento de la segunda de las piezas citadas, es posible que en ella se manifestaran también esa creciente *bizantinización* —nunca mejor dicho— del motivo de los cautivos por Cervantes y el claro alejamiento *orientalizante* del indeleble recuerdo argelino. Sea como fuere, es interesante subrayar que el alcalaíno aludió a *La confusa* como la última pieza de lo que hoy suele llamarse su primera época y, si esa obra ha de fecharse antes de marzo de 1585, entonces también *La conquista* podría ser incluso anterior a ese momento. Con todo, frente a esta hipótesis se alza un obstáculo: Cervantes nombra su *Confusa* al final, pero para destacarla como la mejor de sus obras.

Según hemos visto, en la Biblioteca Nacional se conservan unos papeles de actor de nuestra comedia que incluyen los parlamentos de cuatro personajes. En total hay 890 versos con los parlamentos refundidos de Godofre, Erminia, Solinda y Teodoro. Al final del papel de Erminia aparece, además, un apunte que alude al primer ensayo de la pieza en una fecha del verano de 1586, exactamente el «sábado de la Trinidad» de ese año (fol. 38v), esto es, una data que puede oscilar entre el 31 de mayo y el 11 de junio[118]. Esto indica que una versión de la obra debió ser vendida a la compañía en los días previos para que los actores se estudiaran los papeles[119]. Pero, pese al valor que podamos dar a esta noticia, es evidente que entre la composición original de la pieza y su reelaboración o reescritura —luego volveremos sobre esto— con vistas a ese estreno (o reestreno) pudo pasar un tiempo prudencial, lo que apunta otra vez aproximadamente al año 1585. A. de la Granja propuso en 1995 que pudo ser el propio Cervantes quien entregara la obra en Sevilla a la compañía de Nicolás de los

---

[118] Véanse para más detalles el artículo de M. de los Reyes de 1991 (especialmente su pág. 433) y Arata (2002, pág. 34, n. 12, y págs. 128-129). Mientras esa estudiosa apunta a junio, nosotros proponemos la fecha más temprana de mayo.

[119] Cfr. Arata (2002, pág. 129), A. de la Granja (1995, pág. 241) y M. de los Reyes (1991, pág. 433).

Ríos en junio de 1586, lo que convertiría la versión de los papeles de actor en la más próxima al autógrafo cervantino perdido, cedido poco antes al *autor* Ríos y copiado en esos papeles y en otros que faltan —los de los demás personajes— para que los actores ensayaran la pieza. Pero Arata desmintió esa sugerente perspectiva en 1997 con un estudio detenido de los papeles de la Nacional en el que demostraba que la versión de Palacio, a la que llamaremos, siguiendo a Arata, *Jerusalén P,* es superior y está más cerca del texto de Tasso que la versión parcial de *Jerusalén N* de la Biblioteca Nacional (2002, pág. 135)[120].

En suma, pisamos un terreno relativamente seguro si fechamos las primeras obras de Cervantes escritas antes de esa *Confusa* entre la época en que remata *La Galatea* —finales de 1583— y su contrato con Porres de primeros de marzo de 1585, esto es, unos 15 meses para quizás más de una decena de comedias a tenor de las afirmaciones cervantinas. Algunas de ellas bien pudieron escribirse algo después, antes de 1587, pero no así *La Jerusalén,* siempre anterior a la primavera de 1586.

Al margen, el remozamiento de ésta en tres jornadas tuvo que ocurrir después de ese mismo año, cuando, a partir del experimento de Argensola, se pusieron de moda las comedias con esa distribución, lo que nos coloca ante un autógrafo presumiblemente cervantino redactado entre fines de 1583 y principios de 1585, aunque se escribiera probablemente hacia el final de ese lapso, y dos versiones alteradas del mismo ligeramente posteriores, una de las cuales es la base del texto que editamos.

La situación de nuestro códice principal es, en verdad, lastimosa. Poseemos dos versiones de la comedia, una de ellas alterada y deteriorada, pero falta sólo de algunos versos, y la otra del todo refundida y sumamente incompleta. La más completa de las dos, *Jerusalén P,* procede de la colección de Gondomar y se encuentra hoy en la Biblioteca del Palacio Real. El estado de ese último texto es deplorable, con pérdida de versos, rimas trastocadas, erratas y lagunas que estropean

---

[120] Cfr. las notas de Germán Vega García-Luengos sobre el escaso valor ecdótico de los papeles de actor (pág. 1295).

versos y pasajes. Ya en 1992 Arata anotaba una hipótesis a propósito de ese códice y del corpus en el que se inserta:

> Cabe suponer que algunas copias de actores, tras correr por los escenarios, fueron adquiridas por el secretario o el criado de algún señor, que las copió por encargo de su patrón (véase la anotación al final del manuscrito de *Los naufragios de Leopoldo:* «Escriuiolo Pedro Saenz de Viteri Criado de V. M. en Madrid a 6 de Agosto de 1595»). Esto explicaría por qué los manuscritos presentan las características codicológicas de copias para la lectura (están copiados en limpio, faltan nombres de actor; no llevan versos borrados o anotaciones de la censura, etc.) pero al mismo tiempo conservan todos los errores típicos de las copias utilizadas por los actores para sus representaciones (2002, pág. 33, n. 7).

De manera que algunas deturpaciones podrían proceder de un manuscrito destinado a la representación y otros errores distintos radican en la intervención de un copista. Ya Schevill y Bonilla señalaron, siguiendo a La Barrera, que el amanuense del códice 15.000, colega del que copió *La Jerusalén* también por encargo, era «de bien menguada cultura» y le atribuyeron «descuidos e ineptitud» (1922, pág. 35). En nuestro caso, salta a la vista en muchos puntos que era seseante, no entendía lo que copiaba e introducía cambios. Así, un error como, por ejemplo, el *indio* de una acotación por el *Iddio* o *Dio* ('Dios') del poema de Tasso puede ser uno de estos deslices de la copia, una *lectio facilior* del copista. Lo mismo podemos pensar de *Cedios* por *Cedrón* o de *armenia* por *Erminia,* claras malas lecturas de un manuscrito previo. Y el orden del proceso debió ser, a todas luces, de la copia de actores a la copia para una colección privada.

Además, la obra tuvo que sufrir una refundición según Arata, que señaló la alusión a un personaje llamado Reinaldos que no tiene papel en la pieza (2002, pág. 33, n. 8). A esto se añade, como hemos visto, alguna incongruencia temporal que impide establecer con precisión el tiempo interno de la acción. Y, por último, ya hemos explicado que la obra fue alterada superficialmente para hacerla pasar por una comedia de tres jornadas cuando en realidad era de cuatro, que es la es-

tructura típica de los años 1575-1585. Las jornadas de *La Jerusalén* presentan por ello una extensión muy irregular, dado que si las dos primeras tienen casi 700 versos cada una, la última supera por poco los 1.300, esto es, aproximadamente el doble que aquéllas. Esto apunta a una simple sutura mecánica en una sola de las jornadas tercera y cuarta, sutura que debió producirse antes de la copia que poseemos, ya que no se aprecia en ella ningún indicio de manipulación y puesto que puede presumirse que el copista ni entendía demasiado de teatro ni comprendió del todo lo que copiaba y no se hubiera atrevido a introducir una alteración de tal calibre, propia como mínimo de un profesional del teatro. Según mostró Arata, existe un claro cambio de tercio argumental poco antes de la muerte de Clorinda (2002, págs. 33-34). De modo que el sabotaje, esta muerte, la batalla y la victoriosa entrada en la ciudad habrían formado parte originalmente de la cuarta jornada, después refundida en tercera. Y además no cabe entender simplemente como escenas contiguas aquella en la que Erminia se ha presentado ante Tancredo vestida con la armadura de Clorinda y, de inmediato, otra en la que esta misma heroína sale con su propia indumentaria. Por todo ello, hay que imputar a un refundidor descuidado, y no al autor, esta torpe alteración.

Los papeles de actor ya mencionados, *Jerusalén N,* confirman, además, que la obra fue objeto de otra sistemática refundición, pues, aunque hablen en esos papeles los mismos personajes, e incluso aunque lo hagan en las mismas estrofas y con frases vagamente parecidas, los fragmentos en ellos reproducidos no coinciden literalmente con los pasajes correspondientes del texto completo que poseemos. Arata mostró incluso cómo la versión refundida de los papeles estaba más alejada del modelo tassiano[121]. Aunque no cabe exponer aquí una comparación sistemática de *Jerusalén P* y *Jerusalén N,* vale la pena que el lector pueda observar la distancia entre ambos textos por medio de un ejemplo expresivo de la escena en la que Godofre ordena que se entreguen regalos a los heraldos.

---

[121] Véanse las detenidas explicaciones de Arata (2002, págs. 128-135).

En *P* leemos: «Diez hileras de perlas orientales / se le den a Clorinda, y una espada / de las mías, y a Argante dos leales / caballos le daréis y mi celada (...)» (vv. 1632-1635). En cambio, la versión *N* menciona con palabras distintas unos presentes bastante más modestos: «(...) Denle a Clorinda un cavallo / en que execute sus despechos / de un collar acompañado / con perlas aderezado» (fol. 33v). Como Arata ya conjeturó, el refundidor pudo ser un empresario teatral interesado en remozar la obra y en adaptarla a la moda, para empezar reduciéndola a tres jornadas (2002, pág. 135).

Finalmente, queda por dilucidar un aspecto importante para el lector moderno de esta comedia: su calidad. Por las muestras ya dadas en esta introducción y tras la lectura de la pieza, el lector percibirá enseguida la flojedad de los versos y la estructura dramática, los modestos diálogos, la lentitud de la acción y la morosidad de los discursos. Quien haya leído a Tasso hará bien en preferir sin duda el modelo italiano a la imitación española. No es fácil percibir en los versos de *La conquista* ni la delicadeza tassiana ni el «estilo en parte razonable» que Cervantes atribuyó a su propio teatro en el *Viaje del Parnaso.* De ser obra suya, cabe achacarle aquellos fallos que Pancracio de Roncesvalles señalaba en la «Adjunta» al *Viaje del Parnaso,* en una comedia que había fracasado ante el público, por ser «larga en los razonamientos, no muy pura en los versos y desmayada en la invención» (pág. 182). Pero, con todo, hay que advertir que no sería justo condenar al autor en función de una copia estragada y seguramente refundida por mano ajena, ni tampoco juzgar su arte inseguro en contraste con el consumado oficio de un Tárrega o de Lope de Vega. Como ya escribieran Schevill y Bonilla en 1922, precisamente sobre las comedias cervantinas, «el teatro de una época de transición puede, sin duda, dar muchos pasos en falso; pero lo importante es que, con todas sus deformidades, logre inspirar a poetas que perfeccionen lo comenzado» (pág. 25).

Pese a las exageradas censuras de los primeros cervantistas y al entusiasmo de algunos críticos recientes, es evidente que ni el Cervantes anciano de 1614 o 1615 se hacía demasiadas ilusiones sobre su teatro ni los lectores modernos suelen esti-

marlo mucho más allá de su evidente valor histórico. Las melancólicas frases preliminares de sus *Ocho comedias* serán aquí más expresivas que muchos juicios críticos:

> Compuse en este tiempo hasta veinte comedias o treinta, que todas ellas se recitaron sin que se les ofreciese ofrenda de pepinos ni de otra cosa arrojadiza; corrieron su carrera sin silbos, gritas, ni baraúndas. Tuve otras cosas en que ocuparme; dejé la pluma y las comedias, y entró luego el monstruo de naturaleza, el gran Lope de Vega, y alzóse con la monarquía cómica (...) (págs. 25-26).

Con todo, queda un atisbo de esperanza, pues A. de la Granja ha sentenciado a propósito del teatro de Cervantes que «la garantía mayor de su éxito es la actual penuria de comedias conservadas» (1995, pág. 232), ya que, como observara el alcalaíno, *todas ellas se recitaron* y lo hicieron sin *ofrenda de pepinos*. Recuperada *La Jerusalén* probablemente gracias a una copia de actores adquirida por un mecenas aficionado, cabe pensar que nuestra comedia había disfrutado también de esa benevolente atención que Cervantes recordaba en su vejez, en especial si suponemos que al público de 1585 no le preocupaba demasiado la perfección de los versos. Atengámonos entonces a ese modesto éxito cervantino a la hora de juzgar la calidad de una pieza que ha sufrido particularmente la usura del tiempo y de la transmisión textual.

Resumen de la versificación

Jornada primera

1-220	octavas
221-311	tercetos
312-395	lira-sestina (con rima *aBabcC)*
396-419	octavas
420-651	redondillas

Jornada segunda

652-745	sueltos
746-865	octavas
866-949	redondillas
950-1011	sueltos
1012-1279	tercetos
1280-1327	redondillas

Jornada tercera

1328-1439	sueltos
1440-1647	octavas
1648-1664	sueltos
1665-1719	tercetos
1720-1769	sueltos
1770-1809	redondillas
1810-1841	octavas
1842-2053	redondillas
2054-2175	romance
2176-2231	redondillas
2232-2281	sueltos
2282-2349	redondillas
2350-2397	octavas
2398-2635	tercetos

Esta edición

La versión de Palacio (Ms. II-460), fuente de nuestra edición, es una copia en letra del XVI escrita a dos columnas, bastante legible y con pocas tachaduras, pero que contiene un texto muy defectuoso. Tiene el aspecto de ser un traslado en limpio de un texto anterior y ya hemos visto que carece de las indicaciones, atajos y tachones típicos de las copias para la representación. Por otra parte, las abreviaturas y signos que encabezan los parlamentos de los personajes no siempre son claros y hay algunas enmiendas y errores importantes en los nombres de los interlocutores. Por lo demás, el texto no lleva división en escenas, como, por ejemplo, sí las lleva una de las versiones manuscritas conservadas de *Numancia.*

Lógicamente, hemos editado la comedia a partir del manuscrito de Palacio. A pesar de sus muchas y graves deficiencias, no existe hoy por hoy otra posibilidad, pues los fragmentos de la pieza contenidos en *P,* además de estar bastante alejados del arquetipo perdido, no permiten, como Arata ya señaló (2002, pág. 131), un cotejo sistemático, ya que responden a una redacción completamente distinta de la comedia, por lo que «es difícil encontrar una réplica idéntica en las dos versiones» (pág. 128); y finalmente el texto de los papeles es fragmentario, puesto que sólo contiene las réplicas de algunos de los personajes de la obra y alrededor de un tercio de los versos. En consecuencia, no cabe ir aquí más allá de repasar esos fragmentos como precaución editorial y mencionarlos en esta nota preliminar como un valioso documento relacionado con nuestra obra. Quizás algún día la suerte nos deparará un nuevo hallazgo que nos per-

mita remontarnos más cerca del original presuntamente cervantino.

Tampoco parece conveniente reconstruir a partir de conjeturas, por plausibles que parezcan, las cuatro jornadas originales dividiendo el texto a partir del verso 2014. Por ello, simplemente indicamos en nota que ahí se produjo precisamente dicha unión según la tesis verosímil de Arata, aunque, como es lógico, no restituimos una partición original meramente hipotética.

Hemos tenido en cuenta tanto la edición pionera de ese estudioso —siempre en su versión definitiva de 2002, revisada por los editores de ese volumen de homenaje— como la edición en soporte electrónico preparada por Florencio Sevilla Arroyo y disponible en la página web de la Biblioteca Virtual Cervantes. La de Arata, presentada en dos publicaciones distintas de hispanismo en 1992 y 2002, lleva al pie un aparato crítico que el lector erudito puede consultar en caso necesario y que nos exime de incluir aquí otro que simplemente repetiría las mismas variantes. Consignamos en nota sólo aquellas lecciones de *P* que revisten cierto interés y no son erratas evidentes.

El grave estado del texto dramático aconseja algunas enmiendas. Seguimos en general las propuestas por Arata y Sevilla, pero añadimos algunas nuevas y las señalamos en nota o entre corchetes, según los casos. Como es habitual en las ediciones con pretensiones divulgativas, simplificamos y normalizamos las grafías del Siglo de Oro según el criterio hoy habitual de conservar sólo aquellas que tengan relevancia fonológica, en especial las vacilaciones vocálicas *(ascondo)*, las formas etimológicas *(estraño)*, la aparición o la ausencia de grupos consonánticos *(Egito, ostinado, inorabas)*, las formas asimiladas *(della, aquesto)* y las formas verbales antiguas *(hacello, conocello)* o con postposición de los pronombres *(díjole, quiérote)*. También conservamos la aglutinación de preposiciones y otras palabras, que marcamos con un apóstrofo. Resolvemos en cambio las abreviaturas sin indicarlo expresamente. Modernizamos el uso antiguo de las mayúsculas y la acentuación y retocamos levemente en contadas ocasiones la precisa puntuación de nuestros predecesores para afinar más en la inter-

pretación del texto y facilitar su lectura. Finalmente, numeramos los versos en una única numeración y no por jornadas, según han hecho los otros editores, pues entendemos que, precisamente a causa de la problemática división en tres partes, no tiene mucho sentido conservar una numeración separada un tanto incómoda.

Bibliografía

Textos conservados y ediciones modernas de «La conquista de Jerusalén»

Comedia de la conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón, Biblioteca Real, Cámara de Seguridad II/460 (13) 1058632, fols. 246R-268R.

Papeles de actor (Godofre, Erminia, Solinda, Teodoro), Biblioteca Nacional de Madrid, Ms. 14.612/8, fols. 33-38, 69 y 72.

La Conquista de Jerusalén, Stefano Arata (ed.), en «*La Conquista de Jerusalén,* Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón*, 54 (1992), págs. 9-112.

La Conquista de Jerusalén, Stefano Arata (ed.), en «*La Conquista de Jerusalén,* Cervantes y la generación teatral de 1580», en Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda (eds.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, págs. 31-126.

Comedia de la conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón, Florencio Sevilla (ed.), página web de la Biblioteca Virtual Cervantes.

Obras citadas y materiales de consulta[1]

Alonso Gamo, José M.ª, *Luis Gálvez de Montalvo: vida y obra de ese gran ignorado,* Guadalajara, Institución Provincial de Cultura Marqués de Santillana, 1987.

Alvar, Manuel y Pottier, Bernard, *Morfología histórica del español*, Madrid, Gredos, 1983.

---

[1] En caso de citar varias ediciones de una misma obra, marcamos con * aquella cuyo texto seguimos.

ARATA, Stefano, *Los manuscritos teatrales (siglos XVI y XVII) de la Biblioteca de Palacio*, Pisa, Giardini, 1989.
— «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», *Criticón* (Toulouse), 54 (1992), págs. 9-112 [reproduce la ponencia de la entrada siguiente y añade la edición de la comedia].
— «Edición de textos y problemas de autoría: el descubrimiento de una comedia olvidada», en Jean Canavaggio (ed.), *La comedia. Seminario hispano-francés organizado por la Casa de Velázquez (Madrid, diciembre de 1991-junio de 1992)*, Madrid, Casa de Velázquez, 1995, págs. 51-76.
— «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», *Anuario Lope de Vega*, 2 (1996), págs. 7-23.
— «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», *Edad de Oro*, 16 (1997), págs. 53-66.
— «*La Conquista de Jerusalén*, Cervantes y la generación teatral de 1580», en Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda (eds.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, págs. 31-126*.
— «Notas sobre *La conquista de Jerusalén* y la transmisión manuscrita del primer teatro cervantino», en Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda (eds.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, págs. 127-139*.
— «Teatro y coleccionismo teatral a finales del siglo XVI (el conde de Gondomar y Lope de Vega)», en Fausta Antonucci, Laura Arata y María del Valle Ojeda (eds.), *Textos, géneros, temas. Investigaciones sobre el teatro del Siglo de Oro y su pervivencia*, Pisa, Edizioni ETS, 2002, págs. 141-157*.
ARCE, Joaquín (ed.), *Aminta de Juan de Jáuregui traducido de Torquato Tasso*, Madrid, Castalia, 1970.
AVALLE-ARCE, Juan Bautista, *Enciclopedia cervantina*, Guanajuato, Centro de Estudios Cervantinos y Universidad de Guanajuato, 1997.
BAEHR, Rudolf, *Manual de versificación española*, Madrid, Gredos, 1989 [1962, 1970].
BALDWIN, Marshall W., *The First Hundred Years*, en Kenneth M. Setton (ed. general), *A History of the Crusades*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969, vol. I.
BAYET, Jean, *Literatura latina*, Barcelona, Ariel, 1966 [orig. fr. 1965].
BENOT, Eduardo, *Prosodia castellana y versificación*, Esteban Torre (ed.), Sevilla, 2003 (ed. facsímil, anejo I de *Rhythmica, Revista Española de Métrica Comparada)* [1892].

BLECUA, Alberto, «La epístola *Al lector* a la edición de las *Obras* de Hurtado de Mendoza (Madrid, 1610): ¿Un viejo-nuevo texto cervantino?», *Ínsula*, 700-701 (abril-mayo de 2005), págs. 2-6.
BRIOSO SANTOS, Héctor, «A propósito de la historicidad de *La conquista de Jerusalén:* los cuatro milagros de la Primera Cruzada», *Anuario de Estudios Cervantinos*, V (2009), págs. 101-124.
CABRERA DE CÓRDOBA, Luis, *Laurentina*, Lucrecio Pérez Blanco (ed.), Madrid, Real Monasterio de El Escorial, 1975.
CAIRASCO DE FIGUEROA, Bartolomé (trad.), *Jerusalén libertada* de Torcuato Tasso, Alejandro Cioranescu (ed.), Tenerife, Aula de Cultura, 1967.
CANAVAGGIO, Jean, *Cervantès dramaturge: un théâtre à naître*, París, PUF, 1977.
— *Cervantes*, Madrid, Espasa, 1997 [orig. fr. 1986].
— «Resumen cronológico», en Cervantes, *Quijote*, I, págs. ccxliii-cclxxi [1998].
CASAS, Cristóbal de las, *Vocabulario de las dos lenguas toscana y castellana* (Sevilla, 1570), David Kossoff (ed.), Madrid, Istmo-Wareham Imprints, 1988.
CEBRIÁN, José, *Estudios sobre Juan de la Cueva*, Sevilla, Universidad, 1991.
CERVANTES SAAVEDRA, Miguel de, *Los baños de Argel. Pedro de Urdemalas*, Jean Canavaggio (ed.), Madrid, Taurus, 1992*.
— *La destrucción de Numancia*, Alfredo Hermenegildo, ed., Madrid, Castalia, 1994*.
— *Don Quijote de la Mancha*, Francisco Rico (dir.), Barcelona, Crítica, 1998.
— *La Galatea*, Francisco López Estrada y M. Teresa López García-Berdoy (eds.), Madrid, Cátedra, 1995.
— *Novelas ejemplares*, Jorge García López (ed.), Barcelona, Crítica, 2001.
— *Ocho comedias y ocho entremeses. El trato de Argel. La Numancia. Viaje del Parnaso. Poesías sueltas*, *Obra completa*, Florencio Sevilla Arroyo y Antonio Rey Hazas (eds.), Alcalá de Henares, CEC, 1995.
— *Poesías completas*, Vicente Gaos (ed.), Madrid, Castalia, 1973, vol. II [abrev. *PC*].
— *Los trabajos de Persiles y Sigismunda*, Carlos Romero (ed.), Madrid, Cátedra, 2002.
— *Viaje del Parnaso*, en *Poesías completas*, Vicente Gaos (ed.), Madrid, Castalia, 1973, vol. I.
COMNENO, Ana, *La Alexiada*, Emilio Díaz Rolando (trad.), Sevilla, Universidad, s. a.
CONTAMINE, Philipe, *La guerra en la Edad Media*, Barcelona, Labor, 1984 [orig. fr. 1980].

CORDE (Corpus diacrónico del español) RAE, http://www.rae.es (mayo de 2008).
COTARELO VALLEDOR, Armando, «Obras perdidas de Cervantes que no se han perdido», *Boletín de la Real Academia Española*, XXVII (1947-1948), págs. 61-78.
CORVIN, Michel, *Dictionnaire encyclopédique du théâtre*, París, Larousse, 2003 [1995].
COVARRUBIAS OROZCO, Sebastián de, *Tesoro de la lengua castellana o española*, Felipe C. R. Maldonado (ed.), Madrid, Castalia, 1995.
CRAWFORD, J. P. Wickersham, *Spanish Drama before Lope de Vega*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1967 [1922].
CUEVA, Juan de la, *Exemplar poético*, José M.ª Reyes Cano (ed.), Sevilla, Alfar, 1986.
— *El infamador. Los siete infantes de Lara. Ejemplar poético*, Francisco A. de Icaza (ed.), Madrid, Espasa, 1973 [1924].
— *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, Juan Matas Caballero (ed.), León, Universidad, 1997.
DI BENEDETTO, Arnaldo, «L'elaborazione formale della *Gerusalemme conquistata*», *Giornale storico della letteratura italiana*, 145.452 (1968), págs. 481-522.
Diccionario de la Biblia, Barcelona, Herder, 2005 [orig. al. 1963].
Diccionario de las religiones, Madrid, Espasa, 1992.
DIEHL, Carlos, *Grandeza y servidumbre de Bizancio*, Madrid, Espasa, 1963 [trad. esp.].
DOMÍNGUEZ CAPARRÓS, José, *Métrica de Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC, 2002.
DUNCALF, Frederic, «The Councils of Piacenza and Clermont», en Marshall W. Baldwin (ed.), *The First Hundred Years*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969, págs. 220-252 (incl. en K. M. Setton, *A History of the Crusades*, vol. I).
— «The First Crusade: Clermont to Constantinople», en Marshall W. Baldwin (ed.), *The First Hundred Years*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969, págs. 253-279 (incl. en K. M. Setton, *A History of the Crusades*, vol. I).
EGIDO, Aurora, «Bosquejo para una historia del teatro en Aragón hasta finales del XVIII», *Cuadernos de Aragón*, XX (1987), págs. 109-111.
ERCILLA, Alonso de, *La Araucana*, Marcos A. Morínigo e Isaías Lerner (eds.), Madrid, Castalia, 1979.
FARINELLI, Arturo, «Tasso in Spagna. Una versione inedita della *Gerusalemme*», *Italia e Spagna*, Turín, Fratelli Bocca, 1929, II, págs. 237-286.
FERNÁNDEZ ÁLVAREZ, Manuel, *Cervantes visto por un historiador*, Madrid, Espasa, 2005.
FERNÁNDEZ GÓMEZ, Carlos, *Vocabulario de Cervantes*, Madrid, RAE, 1962.

FLORI, Jean, *La Première Croisade; l'Occident chrétien contre l'islam*, Bruselas, 1997.
— *Pierre l'Ermite et la première croisade*, París, 1999.
FROLDI, Rinaldo, *Lope de Vega y la formación de la comedia*, Salamanca, Anaya, 1968.
— «Reconsiderando el teatro de Juan de la Cueva», en Felipe Pedraza y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II, Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Ciudad Real-Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1999, págs. 15-30.
FULQUERIO DE CHARTRES, *A History of the Expedition to Jerusalem 1095-1127*, Frances Rita Ryan (trad.), Harold S. Fink (ed.), Knoxville, University of Tennessee Press, 1969.
GÁLVEZ DE MONTALVO, Luis, *El pastor de Fílida*, Miguel A. Martínez San Juan (ed.), Málaga, Universidad, 2006.
GARCÍA DE LA HUERTA, Vicente, *Raquel*, René Andioc (ed.), Madrid, Castalia, 1976.
GARCILASO DE LA VEGA, *Poesías castellanas completas*, Elias L. Rivers (ed.), Madrid, Castalia, 1972 [1969].
GRANJA, Agustín de la, «Apogeo, decadencia y estimación de las comedias de Cervantes», en Anthony Close *et al.*, *Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC, 1995, págs. 225-254.
— «Lope de Vega, Jerónimo Velázquez y las fiestas del Corpus (1584-1588)», *Edad de Oro*, 16 (1997), págs. 189-206.
GUTIÉRREZ CUADRADO, Juan, «La lengua del *Quijote:* rasgos generales», en Cervantes, *Quijote*, II, págs. 819-856.
HAZARD, Harry W. (ed.), *The Art and Architecture of the Crusader States*, en Kenneth M. Setton (ed.), *A History of the Crusades*, Madison, University of Wisconsin Press, 1977, vol. IV.
HERMENEGILDO, Alfredo, *La tragedia en el Renacimiento español*, Barcelona, Planeta, 1973.
— *La «Numancia» de Cervantes*, Madrid, SGEL, 1976.
— «La representación imaginada: estrategias textuales en la literatura dramática del siglo XVI (el caso de la *Numancia* de Cervantes)», Francis CERDÁN-LESO (eds.), *Hommage à Robert Jammes*, Toulouse, PUF, 1994 (Anejos de *Criticón*, I), vol. II, págs. 531-543.
— *El teatro del Siglo XVI*, Madrid, Júcar, 1994.
— «Juan de la Cueva y la plasmación textual de la teatralidad: reflexiones sobre *El saco de Roma*», en Kurt Spang (ed.), *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998, págs. 103-127.
— *Teatro de palabras. Didascalias en la escena española del siglo XVI*, Lleida, Universitat de Lleida, 2001.

HERRERA, Fernando de, *Poesía castellana original completa*, Cristóbal Cuevas (ed.), Madrid, Cátedra, 1985.
HOJEDA, Fray Diego de, *La Cristiada*, en *Poemas épicos*, Cayetano Rosell (ed.), Madrid, Atlas, 1945, vol. II, págs. 401-501 (BAE, vol. 17).
HOROZCO, Sebastián de, *Teatro universal de proverbios*, José Luis Alonso Hernández (ed.), Salamanca, Universidad, 2005.
HUSSEY, Joan M., «Byzantium and the Crusades, 1081-1204», en Robert Lee Wolff y Harry W. Hazard (eds.), *The Latter Crusades, 1189-1311*, en Kenneth M. Setton (ed.), *A History of the Crusades*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969 [1962], vol. II, págs. 123-152.
ILLESCAS, Gonzalo de, *Historia pontifical, y cathólica: en la qual se contienen las vidas y hechos notables, de todos los summos pontífices romanos*, Burgos, Martín de Victoria, 1578, libro V, cap. XV, fols. 280r-287v.
JIMÉNEZ NIETO, Lidio y ALVAR EZQUERRA, Manuel, *Nuevo tesoro lexicográfico del español (siglo XVI-1726)*, Madrid, RAE, 2007.
KENISTON, Hayward, *The Syntax of Castilian Prose: The Sixteenth Century*, Chicago, 1937.
KIRSCHNER, Teresa J., «Lope-Lope y el primer Lope: *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe*», *Edad de Oro*, 16 (1997), págs. 207-219.
KOSSOFF, A. David, *Vocabulario de la obra poética de Herrera*, Madrid, RAE, 1966.
LAPESA MELGAR, Rafael, *Historia de la lengua española*, Madrid, Gredos, 1983 [1959].
— «La *Jerusalén* de Tasso y la de Lope», *De la Edad Media a nuestros días*, Madrid, Gredos, 1982 [1967], págs. 264-285.
LE GOFF, Jacques, *La civilización del Occidente medieval*, Barcelona, Juventud, 1969 [orig. fr. 1965].
— y SCHMITT, Jean-Claude (eds.), *Diccionario razonado del occidente medieval*, Madrid, Akal, 2003.
LESO, *Glosario de voces anotadas en los 100 primeros volúmenes de Clásicos Castalia*, Robert Jammes y Marie-Thérèse Mir (coords.), Madrid Castalia, 1993.
LINDENBERGER, Herbert, *Historical Drama. The Relation of Literature and Reality*, Chicago-Londres, The University of Chicago Press, 1975.
LOBO LASSO DE LA VEGA, Gabriel, *Tragedia de la destruyción de Constantinopla*, Alfredo Hermenegildo (ed.), Kassel, Reichenberger, 1983.
LÓPEZ DE CASTRO, Diego, «*Marco Antonio y Cleopatra*. A Tragedy by Diego López de Castro», Hugo A. Rennert (ed.), *Revue Hispanique*, XIX (1908), págs. 184-237.
MACRÍ, Oreste, *Fernando de Herrera*, Madrid, Gredos, 1972.
MADROÑAL DURÁN, Abraham, «Glosario de voces comentadas relacionadas con el vestido, el tocado y el calzado en el teatro español del Siglo de Oro», en Mercedes de los Reyes Peña (dir.), *El*

vestuario en el teatro español del Siglo de Oro, *Cuadernos de Teatro Clásico*, 13-14 (2000), págs. 229-301.
MAESTRO, Jesús G., «Miguel de Cervantes», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, págs. 757-782.
MÁRQUEZ VILLANUEVA, Francisco, *Personajes y temas del Quijote*, Madrid, Taurus, 1975.
MARRAST, Robert (ed.), *La Numancia* de Miguel de Cervantes, Madrid, Cátedra, 1984.
MATAS CABALLERO, Juan (ed.), *La muerte del rey don Sancho y reto de Zamora*, de Juan de la Cueva, León, Universidad, 1997.
MAYER, Hans Eberhard, *The Crusades*, Oxford, Oxford University Press, 1972 [orig. al. 1965].
MEXÍA, Pedro, *Silva de varia lección*, Antonio Castro (ed.), Madrid, Cátedra, 1989.
MONTERO REGUERA, José, «*La conquista de Jerusalén*», *Manuscrt. Cao*, VI (1994-1995), págs. 83-87.
— «La obra literaria de Miguel de Cervantes (ensayo de un catálogo)», Anthony Close *et al.*, *Cervantes*, Alcalá de Henares, CEC, 1995, págs. 43-71.
— «¿Una nueva obra teatral cervantina? Notas en torno a una reciente atribución», *Anales cervantinos*, 33 (1995-1997), págs. 355-366.
— «*La conquista de Jerusalén*», *Gran enciclopedia cervantina*, Alcalá de Henares, CEC, 2005.
NAVARRO TOMÁS, Tomás, *Métrica española*, Barcelona, Labor, 1991.
NOVO, Yolanda, «Textos trágicos del siglo XVI», en Felipe B. Pedraza (ed.), *El redescubrimiento de los clásicos. Actas de las XV Jornadas de teatro clásico, Almagro, julio de 1992*, Ciudad Real, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1993, pág. 48.
— «Notas para el estudio de la tragedia del siglo XVI», *Studia aurea. Actas del III Congreso de la Asociación Internacional Siglo de Oro*, Toulouse-Pamplona, 1996, II, págs. 292-300.
OLEZA SIMÓ, Joan, «La propuesta teatral del primer Lope de Vega», en Josep Lluis Canet Vallés (coord.), *Teatro y prácticas escénicas, II (La comedia)*, Londres, Tamesis, 1986, págs. 251-308.
PETERS, Edward (ed.), *The First Crusade. The Chronicle of Fulcher de Chartres and Other Source Materials*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1998 [1971].
Poemas épicos, Cayetano Rosell (ed.), Madrid, Atlas, 1945 (BAE, vols. 17 y 29).
Poetas dramáticos valencianos, Eduardo Juliá Martínez (ed.), Madrid, RAE, 1929.

PROFESORES DE SALAMANCA, *Biblia comentada. Texto de la Nácar-Colunga V. Evangelios (2.º)*, Manuel de Tuya (ed.), Madrid, BAC, [3.ª ed.].
QUEROL GAVALDÁ, Miguel, *La música en las obras de Cervantes*, Barcelona, Comtalia, 1948.
REYES CANO, Rogelio, *La Arcadia de Sannazaro en España*, Sevilla, Universidad, 1973.
REYES PEÑA, Mercedes de los, «El teatro prelopesco», Francisco López Estrada, coord., *Siglos de Oro: Renacimiento*, en Francisco Rico (dir.), *Historia y crítica de la literatura española*, Barcelona, Crítica, 1980, vol. 2, págs. 540-552.
— «Edición de unos 'papeles sueltos' pertenecientes a autos del siglo XVI sobre *La degollación de San Juan*», en Ignacio Arellano y Jesús Cañedo (eds.), *Crítica textual y anotación filológica en obras del Siglo de Oro*, Madrid, Castalia, 1991, págs. 431-458.
RILEY, Edward C., «The "pensamientos escondidos" and "figuras morales" of Cervantes», *Homenaje a William L. Fichter*, Madrid, Castalia, 1971, págs. 623-631.
— «Cervantes: teoría literaria», en Cervantes, *Quijote*, I, págs. cxxix-cxli [1998].
RÍOS, Amador de los, «Estudios críticos sobre la *Jerusalén libertada* del Tasso. Sus traducciones castellanas», *Revista Española de Ambos Mundos*, IV (1855), págs. 413 y ss.
RIPA, Cesare, *Iconología*, Madrid, Akal, 2007 [1987].
RODRÍGUEZ MOÑINO, Antonio, *Nuevo diccionario bibliográfico de pliegos sueltos poéticos (siglo XVI)*, Madrid, Castalia, 1997.
ROJAS, Agustín de, *El viaje entretenido*, Jean-Pierre Ressot (ed.), Madrid, Castalia, 1995.
RUFFINATTO, Aldo, *Funzioni e variabili in una catena teatrale*, Turín, Giappichelli, 1971.
RUIZ RAMÓN, Francisco, *Historia del teatro español (Desde sus orígenes hasta 1900)*, Madrid, Alianza, 1971 [1967], vol. I.
— «Las figuras morales en la *Numancia:* forma dramática/forma épica», en Felipe Pedraza Jiménez y Rafael González Cañal (eds.), *El teatro en tiempos de Felipe II. Actas de las XXI Jornadas de Teatro Clásico*, Ciudad Real-Almagro, Universidad de Castilla-La Mancha y Festival de Almagro, 1999, págs. 51-64.
RUNCIMAN, Steven, «The First Crusade: Constantinople to Antioch», en Marshall W. Baldwin (ed.), *The First Hundred Years*, Madison, University of Wisconsin Press, 1969, págs. 280-307 (incl. en K. M. Setton, *A History of the Crusades*, vol. I).
— «The First Crusade: Antioch to Ascalon», en Marshall W. Baldwin (ed.), *The First Hundred Years*, Madison, University of Wis-

consin Press, 1969, págs. 308-342 (incl. en K. M. Setton, *A History of the Crusades*, vol. I).
— *Historia de las cruzadas*, Madrid, Alianza, 1973 [1954], vol. I.
SARMIENTO, Edward, *Concordancias de las obras poéticas en castellano de Garcilaso de la Vega*, Madrid, Castalia, 1970.
SCHEVILL, Rodolfo y BONILLA, Adolfo, «Introducción», *La Galatea, Obras completas de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Imprenta de Bernardo Rodríguez, 1914, vol. I, págs. vii-xxxiii.
— *El Teatro de Cervantes (Introducción)*, en Miguel de Cervantes, *Comedias y entremeses, Obras completas*, Madrid, Gráficas reunidas, 1922, vol. VI.
SEDEÑO, Juan, *Ierusalem libertada. Poema heroyco de Torquato Tasso [...] traducido al sentido de lengua Toscana en Castellana por Juan Sedeño, castellano de la ciudadela de Alexandria de Palla*, Madrid, por Pedro Madrigal, 1587.
SETTON, Kenneth M. (ed.), *A History of the Crusades*, Madison, University of Wisconsin Press, 1962.
SHERGOLD, N. D., *A History of the Spanish Stage, from Medieval Times until the End of the XVIIth Century*, Oxford, Clarendon Press, 1967.
SIRERA, Josep Lluís, «La evolución del espectáculo dramático en los autores valencianos del XVI, desde el punto de vista de la técnica teatral», *Bulletin of the Comediantes*, 34, 2 (1982), págs. 173-187.
SOBEJANO, Gonzalo, *El epíteto en la lírica española*, Madrid, Gredos, 1970 [1955].
SPANG, Kurt *et al.*, *El drama histórico. Teoría y comentarios*, Pamplona, EUNSA, 1998 (anejos de *Rilce*, núm. 21).
TASSO, Torquato, *Gerusalemme liberata, Poesie*, Francesco Flora (ed.), Milán-Nápoles, Riccardo Ricciardi Editore, 1952.
— *Jerusalén libertada*, L. M. (trad.), Barcelona, Iberia, 1984*.
— *Gerusalemme liberata*, Lanfranco Caretti (ed.), Turín, Einaudi, 1993 [1971]*.
Teatro clásico en Valencia, Teresa Ferrer Valls (ed.), Madrid, Biblioteca Castro, 1997.
TURREZ, Itziar, *La lengua en el Siglo de Oro. La obra de Garcilaso de la Vega*, Bilbao, Universidad de Deusto, 1987.
URZÁIZ TORTAJADA, Héctor, *Catálogo de autores teatrales del siglo XVII*, Madrid, FUE, 2002.
VEGA CARPIO, Félix Lope de, *Arte nuevo de hacer comedias*, Enrique García Santo-Tomás (ed.), Madrid, Cátedra, 2006.
— *Los hechos de Garcilaso de la Vega y moro Tarfe, Comedias, I*, Jesús Gómez y Paloma Cuenca (eds.), Madrid, Biblioteca Castro, 1993.
— *Isidro. Poema castellano de Lope de Vega Carpio*, Madrid, Luis Sánchez, 1599.

— *Jerusalén conquistada. Epopeya trágica*, Joaquín de Entrambasaguas (ed.), Madrid, CSIC, 1951-1954.
— *Rimas humanas y otros versos*, Antonio Carreño (ed.), Barcelona, Crítica, 1998.
VEGA GARCÍA-LUENGOS, Germán, «La transmisión del teatro en el siglo XVII», en Javier Huerta Calvo (dir.), *Historia del teatro español*, Madrid, Gredos, 2003, vol. I, págs. 1289-1320.
Viaje de Turquía, Fernando García Salinero (ed.), Madrid, Cátedra, 1995.
VIRUÉS, Cristóbal de, *La gran Semíramis. Elisa Dido*, Alfredo Hermenegildo (ed.), Madrid, Cátedra, 2003*.
— *Historia del Montserrate*, en *Poemas épicos*, vol. II, págs. 503-570 (BAE, vol. 17).
WATSON, Anthony, *Juan de la Cueva and the Portuguese Succession*, Londres, Tamesis Books, 1971.
WEIGER, John G., *Hacia la comedia: de los valencianos a Lope*, Madrid, Cupsa, 1978.
YNDURÁIN, Francisco, «Estudio preliminar», *Obras dramáticas de Miguel de Cervantes Saavedra*, Madrid, Atlas, 1962, págs. vii-lxxi (BAE, 156).
ZIMIC, Stanislav, *El teatro de Cervantes*, Madrid, Castalia, 1992.

Comedia de la conquista de Jerusalén por Godofre de Bullón

Figuras siguientes:

GODOFRE DE BULLÓN, *capitán general.*
BOEMUNDO, *príncipe de Calabria.*
TANCREDO, *príncipe.*
PEDRO ERMITAÑO.
[REIMUNDO, *conde de Tolosa*].
FABRICIO, *soldado.*
CHARLES, *soldado.*
Cuatro soldados de acompañamiento.
JERUSALÉN *en figura de dueña.*
SOLINDA, *cristiana cautiva.*
LUSTAQUIO, *su esposo, cautivo.*
ANSELMO, *cautivo.*
TEODORO, *cautivo.*
ENRIQUE [DE] VOLTERRA, *cristiano.*
El TRABAJO, *que es un viejo.*
La ESPERANZA.
El CONTENTO.
La LIBERTAD.
CLORINDA, *mora.*
ERMINIA, *mora.*
AL[Z]ARDO, *su ayo.*
ARGANTE, *moro.*
ALADINO, *rey de Jerusalén.*
JALDELIO, *embajador de Egito.*
[MARSENIO, *nigromante*].
[ARGENTE, *eunuco, ayo de Clorinda*].
[dos moros].
[un muchacho].

Jornada primera

Sale JERUSALÉN *en hábito de vieja anciana*[1]*, con unas cadenas arrastrando de los pies, y el* TRABAJO, *que ha de ser un viejo anciano junto a ella, que la lleva puesto un yugo sobre los hombros.*

JERUSALÉN ¿Que nunca has de dejar mi compañía[2],
enfadoso Trabajo? ¿No te cansas?
¿Por qué movido de la pena mía
esa tu esquiva condición no amansas?
Parece que en crecerme el agonía
te alegras, regocijas y descansas.
Deje por un momento mi cansada
cerviz tu yugo y mano tan pesada.
¿Qué pretendes? ¿Qué quieres? ¿A qué [estremo
piensas llegar con mi dolor estraño?
Pues ni más mal ni desventura temo,

[1] *Jerusalén:* la ciudad tiene aquí un valor real, pero también simbólico, pues, como escribe Le Goff: «a través de la Jerusalén terrestre, la otra Jerusalén podía ser alcanzada» (pág. 110; cfr. también Le Goff-Schmitt, pág. 410). Estas ideas se formularon en tratados como el de fr. Juan Márquez, *Los dos estados de la espiritual Hierusalén* (1603).

[2] *¿Que nunca...?*: en la primera escena de la *Jerusalén* se está aludiendo a dos tópicos del *Antiguo Testamento* y que se repiten en el *Nuevo:* uno es la lamentación por la ruina o cautiverio de Jerusalén y el otro la maldición contra ella y otras ciudades como pecadoras. La lamentación está en las *Lamentaciones* del profeta Jeremías, aludido aquí en el v. 18.

tanto se estiende de mi angustia el daño.
Llega, llégate abajo [a] aquel supremo
punto con que se acabe un mal tamaño.
Abre los senos de la madre tierra
y allí mi vida y tu furor encierra.

TRABAJO Con las mesmas palabras te respondo
con las cuales el santo Jeremías
lloró sobre ti mesma y de lo hondo
del pecho dio a luz sus profecías[3].
El cumplimiento de ellas no te ascondo,
pues sabes su verdad ha muchos días;
mas quiérote decir que siempre dura
y durará tu amarga desventura.
Bien podré preguntarte en qué manera
sola te sientas, oh ciudad famosa.
Cual viuda triste hecha ya heredera,
la reina de provincias venturosa
llorando lloras en la noche fiera,
sin ser de tus amigos con piadosa
ayuda consolada en tus mancillas,
y tus lágrimas riegan tus mejillas;
lloran las calles de Sión que miran[4]
ya [en] la soledad cuán pocos llegan

---

[3] *Profecías:* el motivo de la maldición de la Jerusalén pecadora está en el *Antiguo Testamento,* en *Ezequiel* 22 y 23, mientras que no se encuentra en el *Nuevo Testamento,* aunque sí hay maldiciones contra ciudades (Cafarnaún, etc.) en *Mateo* 10, 13-16 y *Mateo* 11, 20-24. El tema de la ruina, el castigo y la maldición contra Jerusalén y otras ciudades por sus pecados está también en el profeta Isaías 22 y 28-29, así como en el *Nuevo Testamento:* Ev. de *Lucas* 19, 41-44 y 21, 20-24, Ev. de *Marcos* 13, 1-2, y Ev. de *Mateo* 24, 1-2 y 15-20. En el siglo XVI fueron populares, al parecer, los pliegos de cordel sobre la destrucción de esa ciudad por los romanos (véase Lida de Malkiel).

[4] *Sión:* «era el monte santo de Jerusalén, y en su nombre estaba edificado el alcázar fuerte, que del nombre de David se dijo *Civitas David*» (Covarrubias, bajo *Jerusalén).* Es una de las colinas sobre las que está asentada Jerusalén y, por extensión, un nombre aplicado al monte del templo de David, a la ciudad misma y a sus habitantes, llamados los hijos de Sión, en el mismo sentido amplio que tiene aquí, con evidente resonancia bíblica. Es mencionada por vez primera en *Reyes* 2.5.7.

[a] tus puertas destruidas, y suspiran[5]
tus sacerdotes que su bien le niegan;
las rosadas colores se retiran
del rostro de tus vírgenes, que entregan
el ánimo al temor, y en esta priesa
tú de amargo dolor eres opresa.
Jerusalén, pecaste, a cuya causa
eres hecha inconstante y varïable,
y en tus loores había[n] puesto pausa
cuantos te dieron título loable;
de tu inominia su burlar se causa,
y se causa también que, en miserable
llanto deshecha, hacia atrás revuelvas
y que a acordarte de su fin no vuelvas.

JERUSALÉN Vosotros que pasáis por la carrera[6]
ved si hay otro dolor igual al mío:
vendimiado me han ya con mano fiera[7],
cual lo dijo el Señor en quien confío;
díjolo el día de su ira, que era[8]
también de su furor y su desvío,
envïando a mis huesos desde el cielo
fuego, y puso a mis [reyes] en el suelo[9].
Mas ya, Señor, ¡[con] cuántas ciertas pruebas

---

[5] *Pocos:* breve aparición de los escasos peregrinos a Tierra Santa, que cada vez encontraban más obstáculos a su viaje (cfr. el resumen de Le Goff-Schmitt, págs. 402-406).

[6] *Pasar su carrera:* «haber hecho su deber, sin falta ni fealdad» (Covarrubias).

[7] *Vendimiado:* «metafóricamente vale disfrutar o aprovecharse de alguna cosa, especialmente cuando es con violencia o injusticia» *(Autoridades)*. El pronombre átono aparece pospuesto al verbo por ser principio de frase (Lapesa, *Historia*, § 97.9). El autor se refiere a las viejas derrotas y cautiverios sufridos por Jerusalén, pero también a la presente amenaza, al igual que los versos que siguen, que retoman, como en el *Antiguo Testamento*, el tema de la derrota y cautiverio como castigo de Dios.

[8] *Día:* se refiere al *dies irae*. Esta rima tópica *suelo / cielo*, también con valor semántico, aparece, por ejemplo, en Cueva *(La muerte del rey don Sancho*, vv. 361-364) y en Virués *(La gran Semíramis*, vv. 53-54), aunque esa paronomasia era moneda corriente en la prosa y la poesía del XVI y hay casos en Herrera y en muchísimos autores más.

[9] *Reyes: Jerusalén P* trae *redes*, que no hace sentido.

son ya cumplidas estas profecías!
¿Por qué mi angustia y mi dolor renuevas
haciendo eternas las pasiones mías?
Mira, buen Dios, que si adelante llevas
el quitarme mis justas alegrías,
que dirá el que no sabe ansí regirse
que con eso no vale arrepentirse.
Tú dijiste, si acaso me olvidare:
«De ti, Jerusalén, de ti [se] olvide
mi diestra», y así es bien que tu ira pare,
pues siempre con razón tu azote mide;
si yo otra vez, oh buen Señor, pecare,
de tu favor y gracia me despide.

TRABAJO Vana es la contrición que poco dura
cuando con el obrar no se asegura.
Viénele a tu maldad justo castigo
y aun tienes mayor pena merecida,
pues con malicia y furia de enemigo
diste la muerte a quien te dio la vida.
Será de esta verdad cierto testigo
este sagrado monte, do ofendida[10]
fue la divina Majestad del cielo,
cubierto de mortal corpóreo velo.

JERUSALÉN Desde aquel punto que la vida muerta
se vio, y la muerte muerta por la muerte[11],
de en par en par a mi dolor la puerta[12]
abrió la corta inexorable suerte.
Pero ya veo mi salud abierta
[de] otra que en gloria mi [aflicción]
[convierte[13].

---

[10] *Sagrado monte:* alude al Calvario o Gólgota.

[11] *Muerta... muerte:* con el juego de palabras típico de la *muerte-vida*, nuestro autor puede referirse a Jesucristo, que murió y volvió a la vida. Es un tópico decir que así, muriendo, mató a la muerte.

[12] *Puerta:* con este valor metafórico aparece después otras dos veces en *La Jerusalén* y en *Numancia*, v. 219. Cervantes nunca usa, que sepamos, la variante: *en par en par*. La combinación de preposiciones *de en* es registrada por Keniston (§ 41.42).

[13] *Aflicción: Jerusalén P* trae *afición*.

Ya engendran en mi pecho el cuento nuevo
el estruendo de Marte y son de Febo[14].

Suenan a este punto trompetas y atambores y chirimías[15].

TRABAJO ¡Qué insólito accidente es el que siento
de gusto y regocijo en mi sentido!
¿De cuándo acá en mi pecho es el contento
por un mínimo espacio consentido?
¿El Trabajo no soy? ¿No es el tormento
el que conmigo está contino unido?[16]
Pues, ¿qué quiere conmigo el alegría
si no puede tomar mi compañía?

Sale la ESPERANZA *con una tunicela*[17] *puesta y un ramo de oliva en la mano, y dice:*

ESPERANZA ¡Jerusalén, Jerusalén, cuitada[18],
conviértete al Señor con puro celo
si quieres ver con dulce fin llegada
la hora de tu gusto y tu consuelo!
En tu arrepentimiento está encerrada

---

[14] *Febo... Apolo:* el primero es *Marte,* como metonimia ya lexicalizada de la guerra, pues se trata del dios romano de las batallas. Menos claro resulta lo del *son de Febo* (el dios Sol), aunque luego se diga que suenan trompetas, pues no se asocia a Febo con sonidos, y menos de guerra.

[15] *Chirimía:* «instrumento de boca, a modo de trompeta derecha sin vuelta, de ciertas maderas fuertes, pero que se labran sin que tengan repelos porque en los agujeros que tienen se ocupan casi todos los dedos de ambas las manos» (Covarrubias). Tenían un uso militar, visible en varias obras cervantinas. Cfr. Miguel Querol, *La música en las obras de Cervantes,* pág. 150.

[16] *Contino:* 'continuamente, siempre'. Se trata, además, de un uso típicamente renacentista de adjetivo con valor de adverbio.

[17] *Tunicela:* en esta alegoría cristiana cabe la posibilidad de que se trate de una simple túnica de los antiguos o de las «vestiduras a modo de almáticas o dalmáticas que los obispos visten cuando están de pontifical» (Covarrubias), «con mangas cortas que se aseguran a los brazos por medio de cordones. Úsase (...) debajo de la casulla y es de su mismo color» *(DRAE).* Más adelante, otra acotación aclarará que esta prenda será de tafetán (v. 2398). Véase nuestra introducción para las alusiones cervantinas a esta prenda.

[18] *Cuitado:* «el que se lamenta de su miseria» *(Tesoro).*

cuanta ventura puede darte el cielo,
mas ya el alto Señor, que al cielo ha hecho,
está de tus gemidos satisfecho.
Y porque el yugo del Trabajo insano
no te canse y aflija y dé más pena,
el alma del segundo papa Urbano[19]
de intenciones divinas tiene llena.
Este santo varón tomó la mano
para limar tu grillo y tu cadena[20],
y en Claramonte la francesa gente[21]
llenó de furia santa y brío ardiente.
Representóle tus miserias tantas[22]
y tus santas iglesias derribadas
con las reliquias de los santos santas
de las bárbaras manos profanadas[23],

---

[19] *Urbano II:* Eudes de Châtillon (Châtillon-sur-Marne, *c.* 1035/1040-Roma, 1099) triunfó sobre el cisma imperial, logró la reforma gregoriana y lanzó en 1095 la llamada Cruzada de los Barones, que parte en 1097 y toma Jerusalén el 15 de julio de 1099, aunque el pontífice muere el 29 de ese mes sin haber tenido noticia de la victoria.

[20] *Grillo:* 'grillete'. «Son las prisiones que echan a los pies de los encarcelados que se guardan con recato, y son dos anillos, por los cuales pasa una barreta de hierro, que remachada su chaveta no se puede sacar sin muchos golpes» *(Tesoro).*

[21] *Claramonte:* en efecto, en Clermont-Ferrand, el 27 de noviembre de 1095, el citado papa «prende la mecha de la Cruzada», en palabras de Le Goff (pág. 110), con un discurso incendiario contra la raza musulmana, a la que llama «esta raza infiel, tan justamente despreciada, degeneración de la dignidad humana y vil esclava del demonio», enemiga del «pueblo elegido de Dios todopoderoso»; y señala que «de un lado combatirán los enemigos del Señor, del otro sus amigos« *(apud* Le Goff, pág. 200; cfr. Fulquerio, I, III). Su mensaje queda aquí muy mitigado por el estilo indirecto. Lo de la «francesa gente» es bastante más complejo pues los caballeros cruzados fueron históricamente sobre todo loreneses, flamencos, alemanes y normandos procedentes de Italia y Sicilia. Con todo, varias crónicas como, por ejemplo, la de Fulquerio, adoptaron el punto de vista de los francos.

[22] *Representóle:* 'les mostró', 'les describió en detalle para persuadirlos'. Usado en singular, aunque el complemento sea plural.

[23] *Bárbaras:* en el sentido de 'no cristianas' y también el de «despiadados y crueles» que anota Covarrubias *(Tesoro).* Esta doble acepción la confirma un verso de la jornada 3.ª que alude a la «bárbara sangre descreída» de los musulmanes (v. 2351). En la *Dido restaurada* de Lobo Lasso tiene el sentido de 'extranjero'

puestas al filo agudo las gargantas
de aquellos que con voces levantadas
[el] agua santa aprueban del bautismo
y no el circuncidar del paganismo[24].
Díjoles que mirasen que así estaba
el sepulcro santísimo de Cristo,
y que con pies sacrílegos le hollaba
el pueblo infame en mil errores visto.
Esto les dijo, y luego se mostraba
el más cobarde tan brioso y listo
para seguir la declarada empresa,
que al arma grita cada cual apriesa[25].
El Pontífice santo abrió el tesoro
tan rico de la Iglesia y concedióles
mayores bienes que de plata y oro[26],

(v. 1583) y en *La Araucana* los indígenas chilenos suelen ser llamados *bárbaros* (por ejemplo, en I, pág. 373 y II, págs. 213 y 419). Esta descripción de las profanaciones, destrucciones y tormentos puede proceder remotamente del discurso de Urbano recreado por los cronistas de la Cruzada: cfr. Peters, págs. 27-37; Fulquerio, págs. 65-66; y Le Goff-Schmitt, pág. 408. Aunque alguno de ellos cargó las tintas en las torturas y brutalidades de los turcos, nuestro autor es bastante más contenido.

[24] *Circuncidar...*: los paganos que practican la circuncisión son aquí los musulmanes, para quienes ésta es obligatoria y se realiza en los varones entre los siete y los trece años, aunque no se excluye a los judíos, que la prescriben para los bebés varones en el octavo día de su nacimiento *(Diccionario de las religiones)*. Cervantes alude a esta costumbre en *Los baños*, III, v. 342. Sobre el paganismo, un cronista como Fulquerio y Tasso frecuentemente se habían referido a los combatientes musulmanes como paganos. En el poema del último se habla de *pagan* (por ejemplo, III, 33; VI, 43; XI, 12 y 25, etc.). Covarrubias anota: «llamamos paganos los que están fuera de la Iglesia Católica» *(Tesoro)*.

[25] *Al arma:* «tocar al arma, dar señal de que han sobrevenido enemigos» *(Tesoro)*. Cfr. Tasso (XI, 19-20), *Numancia*, v. 1739, *Baños*, acot. y vv. 23-44, etc. Escenas parecidas son corrientes en el teatro historicista de esos años: véanse, por ejemplo, *El cerco de Rodas* de Tárrega o *La gitana melancólica* de Gaspar Aguilar, que escenifica unas alarmas precisamente en las murallas de Jerusalén *(Poetas dramáticos,* II, pág. 2). El arranque de la empresa fue mucho más lento de lo que aquí se sugiere: el primer contingente salió en marzo de 1096 y los otros después (Fulquerio, págs. 71-72).

[26] Se trata de la indulgencia plenaria, otorgada por Gregorio VII en 1074-1075 y por Urbano en Clermont a los cruzados, y que parece haber sido una extensión de la que solía concederse a los peregrinos a Tierra Santa (cfr. Peters, págs. 28-29 y 37; Fulquerio, I, III, y Le Goff-Schmitt, pág. 407).

y con nuevas razones animóles,
y el pecho atado con igual decoro
con coloradas cruces señalóles[27],
y los que de esta impresa son soldados
les quedará por nombre «los cruzados»[28].
Los cuales, siendo [su] cabeza y guía
Godofre de Bullón, varón prudente[29],
ya son pasados de la Romanía[30],
y a ti vuelven el paso diligente.
Queda Antioquía de temor vacía,

---

[27] *Cruces:* algunas versiones del discurso de Urbano en Clermont aluden ya a este distintivo: Guilbert de Nogent aclara, por ejemplo, que debían ser de tela e ir cosidas sobre los mantos y las camisas (véase Peters, págs. 29 y 37).

[28] *Cruzados:* «cruzada, la indulgencia que los sumos pontífices concedieron a los que iban a conquistar la tierra santa, que por llevar una cruz por insignias se llamaron cruzados» *(Tesoro).* «El símbolo de su unidad era la cruz de tela que llevaban cosida a sus vestidos, que les protegía y les recordaba su doble función de participantes en una guerra santa y en una peregrinación» (Contamine, pág. 77; cfr. la descripción de Hans E. Mayer, pág. 41). Esta insignia los convertía en *crucesignati* y simbolizaba ya su destino (Le Goff-Schmitt, pág. 410).

[29] *Godofre:* Godofredo IV de Bouillon (1058 o 1061-1100) fue duque de la Baja Lorena y señor de los condados de Bouillon y Verdún y de la Marca de Amberes. Jefe de los loreneses y uno de los grandes caudillos de la empresa desde 1096, partió el 15 de agosto de ese año, descendió por el Danubio, avanzó hacia Constantinopla y juró fidelidad al emperador Alejo. Tuvo un papel esencial en el cerco y en la conquista de Jerusalén y fue elegido rey por los cruzados, aunque al parecer prefirió el título de Defensor del Santo Sepulcro y durante un breve reinado organizó sus nuevos estados y promulgó un código legal feudal, el *Assises de Jerusalén.* Después combatiría contra los egipcios en Ascalón en agosto de 1099. En la Edad Media adquirió enorme fama y la leyenda lo transformó en el caudillo máximo de la Primera Cruzada. Tasso, que habla del «pio Goffredo» (I, 20; XX, 45), y nuestro dramaturgo lo convierten en el héroe de sus respectivas obras, pero su verdadero papel histórico ha sido muy debatido por historiadores como Le Goff, Duncalf y Maier.

[30] *Romanía:* puede ser Rumanía o bien el Imperio Romano, esto es, Bizantino, ya que este imperio se consideraba sucesor del Romano. Cuando Fulquerio relata el paso de los cruzados por Anatolia, entre Nicea y Antioquía, antiguas posesiones bizantinas, define ese territorio como *Romania* (pág. 87). La Rumanía en el sentido moderno entraría en los dominios de los turcos con la conquista posterior de Constantinopla, como explica Lobo Lasso en su *Tragedia de la destrucción* (v. 315). En todo caso, la acentuación no aclara nada porque está condicionada por la rima.

rendida al brío desta ilustre gente[31]:
en fin, a las espaldas no le queda
ciudad contraria que dañarlos pueda[32].
Presto verás del alto Boemundo[33]
las ínclitas hazañas valerosas,
y del conde Virgilio, gran Reimundo[34],

---

[31] *Antioquía:* esta urbe está a ambas orillas del Orontes, en la actual Turquía, aunque hoy se llama Antakya. Había sido fundada en el 300 a.C. por Seleuco I y la cercanía del mar la hizo rica. Fulquerio (págs. 92-93) y, modernamente, Runciman (en Baldwin, pág. 308) la describen con algún detenimiento. Había sido conquistada por los turcos en 1085 y estaba en manos del gobernador turco Yaghi-Siyan desde 1087 y durante el asedio cruzado. Fue tomada por los cruzados en 1098 tras un cerco que duró nada menos que entre el 20-X-97 y el 3-VI-98, para ser, a su vez, sitiados en ella desde el 5 hasta el 28 de junio de ese año. Las batallas principales tuvieron lugar el 29-XII-97, el 9-II-98, el 6-III-98 y el 28-III-98 (todo en Fulquerio, págs. 92n. y 99n., y Contamine, pág. 79). La alusión a Antioquía parece inevitable por el año que los cruzados se detuvieron en ella, porque representó los mayores sufrimientos de la empresa y por el hallazgo milagroso de la Santa Lanza, aquí muy idealizado (cfr. Peters, cap. VII y Fulquerio, lib. I, caps. XV-XXIV).

[32] *Contraria:* cfr. Contamine para los efectivos que los cruzados dejaron en cada plaza conquistada para garantizar el avance (pág. 78). A pesar de hablar de la batalla de Antioquía, el dramaturgo omite otras ciudades tomadas en los meses anteriores entre Antioquía y Jerusalén, tales como Edesa, Marra o Arka, tampoco mencionadas por Tasso.

[33] *Boemundo:* Bohemundo o Bohomundo I de Taranto, autodesignado duque de Apulia y de Calabria en la realidad histórica (1065-1111), era hijo mayor del famoso príncipe normando Roberto Guiscardo y había combatido con su padre contra Alejo I en la campaña de 1081-1085. Procedente de sus recientes posesiones en Italia, partió hacia Tierra Santa en 1096 con varios miles de combatientes y se unió a los demás cruzados en Constantinopla. Desempeñó un papel decisivo en la primera cruzada, con la victoria de Doryllum y la conquista de Antioquía en 1098. Roto ya el juramento de homenaje a Alejo y establecido en ese principado, lo defendió tras el avance de los cristianos hacia Jerusalén y no combatió en la Ciudad Santa, como suponen Tasso y nuestro autor.

[34] *Conde Virgilio:* debe de ser corrupción del texto porque no hay ningún conde Virgilio ni en Tasso ni en las historias de la Cruzada. Podría ser deformación de *San Gil,* como indicara Arata, pues el Reimundo de aquí es el Raimondo de Tasso y el Raimundo IV de Saint-Gilles, conde de Toulouse de la realidad histórica y capitán del mayor contingente cruzado (1024-1100). Probablemente fue visto por el Papa como el jefe militar de la empresa antes de que ésta se llevase a la práctica, como ha insinuado Mayer (pág. 41). Fue el único caudillo que se mantuvo fiel al pacto con Alejo. Tuvo fuertes roces con Bohemundo al menos desde Antioquía. Antes de acudir a la Cruzada había

no menos muchas que valientes cosas.
Verás también que no tiene segundo
el latino Reinaldos, que en honrosas[35]
y cristianas impresas se señala,
de modo que al francés famoso iguala[36].
Verás la estraña fuerza y el denuedo,
el valor, el donaire y cortesía,
del rayo de la guerra, gran Tancredo[37],
cifra de toda humana valentía,
un corazón do nunca cupo miedo,
una dulce amorosa fantasía,
que el ciego amor en medio de la guerra
hace tres tiros y ninguno yerra.

---

combatido en la Reconquista española y moriría en el asedio de Trípoli. Era el mayor en edad de los guerreros cruzados, con más de cincuenta años. Si en la *Gerusalemme* se perfila como un carácter de poco relieve, en esta versión dramática no tiene apenas papel y muere discretamente durante la batalla final.

[35] *Latino:* por 'cristiano'. Aunque Le Goff asocia este nombre con el insulto despectivo que los bizantinos aplicaban a los cristianos: «El fracaso de la unión de las dos iglesias proviene de una hostilidad fundamental entre los que se llamaban mutuamente, con injurioso afán, *latinos* (y no cristianos), *griegos* (y no romanos)» (pág. 197); sin embargo, aquí está usado ya con valor positivo. *Reinaldos* no es personaje histórico sino invención de Tasso, que lo llama Rinaldo (en I, 10; véase n. de Caretti) y le concede una gran importancia. No tiene papel alguno en esta trama teatral, quizás por efecto de una hipotética refundición del texto, según Arata (2002, pág. 33, n. 8).

[36] El *francés famoso* debe ser el aludido Reimundo.

[37] *Rayo:* El *Tesoro* de Covarrubias explica que el rayo «es símbolo del terror y espanto, de la venganza de Dios». Para esta expresión véase el apartado sobre el estilo de nuestra introducción. *Tancredo*, joven noble normando nacido en Italia hacia 1077 y sobrino de Bohemundo, llevó a la Cruzada 20.000 hombres de Apulia, Calabria y Sicilia, llegó a ser príncipe de Galilea y regente de Antioquía y moriría prematuramente en 1112. Participó en el cerco de Jerusalén y saqueó el Templo. Es un ejemplo palmario de estilización de lo histórico: al Tancredo real valiente, pero camorrista y notablemente lascivo, Tasso lo transforma en un «feritor maggiore», «bel di maniere e di sembianti», «piu eccelso ed intrepido di core», pero tocado de «follia d'amore» (I, 45), esto es, un enamorado sentimental. Caretti comenta: «Il Tasso lo ha ingentilito e poeticamente trasfigurato» (pág. 16, n. 9); y Lapesa recuerda que el mismo ferrarés razonó la historicidad de su Tancredo enamorado porque el real había sido «molto incontinente ed oltramodo vago de gli abbraciamenti de le saracine» (pág. 280).

Oirás de un ermitaño las razones[38],
en quien se muestra espíritu del cielo,
con que [las] da a los flacos corazones
y hace venir al tardo agüelo[39].
Éste ajuntó cristianos escuadrones,
y fue el primero que con santo celo
puso en plática y obra esta venida[40]
que ha de cobrar tu libertad perdida.
Ansí que puedes ya regocijarte,
Jerusalén, y hacer júbilo y fiesta
y del pesado yugo descargarte
que tanto te fatiga y te molesta.

JERUSALÉN ¿Con qué podré, señora, yo pagarte
nueva que tantas lágrimas me cuesta
si no es con darte cuanto puedo y valgo?
Que si algo soy, por ti sólo soy algo,
que sola tú, Esperanza, has sustentado
mi flaca, débil, temerosa fuerza.
Animada de ti, siempre he mostrado

---

[38] *Un ermitaño:* parece aludir a Pedro el Ermitaño, Pedro de Amiens o el Pequeño Pedro (Amiens, *c.* 1050-Abadía de Neufmoistier, 1115), quizás peregrino en Tierra Santa y soldado de joven, un monje mendicante y visionario, que fue históricamente el predicador de masas por toda Europa y después el caudillo de la llamada *cruzada popular*, formada por unos 12.000 campesinos pobres y desarmados que arribaron a Constantinopla en julio de 1096 y que serían exterminados poco después. Pedro se desprestigió inevitablemente al desertar en Antioquía, un aspecto omitido por Tasso y por nuestro anónimo. Siguiendo a Alberto de Aix y Guillermo de Tiro, Tasso parece creerlo también promotor inicial de la Cruzada, le concede anacrónicamente cierto papel en la batalla de Jerusalén —en realidad, se limitó a predicar ante la tropa el 8 de julio— lo considera «del gran passaggio autor primiero» (I, 29) y lo caracteriza como un anciano (I, 32). Nuestro dramaturgo retiene su famosa elocuencia y parece prestar crédito a las leyendas positivas sobre el personaje, que sólo han sido matizadas modernamente después del libro de Heinrich Hagenmeyer, *Die Kreuzzugsbriefe aus den Jahren 1088-1100* (1901). Véanse además la *Historia* de Runciman (págs. 117-119 y cap. 9), Duncalf (págs. 258-262), el estudio especializado de Jean Flori (1999) y unas líneas generales bien trazadas por Mayer (págs. 42-43).

[39] *Agüelo:* puede que haya que leer aquí *a vuelo*, como se hace en Arata (2002). En todo caso, el verso viene a significar que 'incluso el lento llega rápido' y la frase encarece la elocuencia de Pedro Ermitaño.

[40] *Plática:* 'práctica'. Veáse Lapesa, *Historia*, § 94.

ánimo y rostro al mal que así me fuerza.
Y este enfadoso yugo tan pesado
que a más cargarme y fatigar se esfuerza
mil veces en tus hombros yo le he puesto
por hacer su rigor meno[r] molesto.
¡Quítale ya, Trabajo!

TRABAJO — No es posible.

JERUSALÉN — Pues, dime, ¿hasta cuándo?

TRABAJO — Hasta que vea
lo que aquesta te ha dicho tan visible
que la verdad me haga que lo crea.

JERUSALÉN — ¡Oh, cómo tienes condición terrible!

ESPERANZA — Pues, aunque más terrible y duro sea,
presto te ha de dejar.

TRABAJO — Harélo cuando
esté el Contento y gusto de su bando.

ESPERANZA — Ya viene y viene envuelto en sus rumores
[el] cristiano escuadrón. Ya, ya se acerca;
ya las trompetas suenan y atambores,
ya descubren tu santa y alta cerca.
Desecha, oh ciudad santa, los temores
y el continuo dolor que a tu alma cerca[41],
y al ejército amigo no contrastes[42]
y en tu dureza sus aceros gastes.
Muéstrale tus murallas sin defensa
o, a lo menos, la parte menos fuerte,
pues el hacerte en este trance ofensa
es librarte del yugo y de la muerte.
En esto sólo estudia, en esto piensa[43],
que son los medios por do espero verte,

---

[41] *Cerca:* obsérvense las rimas con la misma palabra, comentadas en nuestras páginas introductorias.

[42] *Contrastes:* 'confrontes, enfrentes'. «Oponer... sobrepujar» (Jiménez-Alvar). Recordemos cómo el muchacho numantino del final de la *Numancia* indica a los romanos que, muertos los habitantes, podrán entrar en la ciudad «sin contraste», sin oposición alguna (v. 2335). *Contrastar* se usa con el mismo sentido en *La Araucana*, I, pág. 187.

[43] *En esto... estudia:* sobre este uso antiguo véase Lapesa, *Historia*, § 97.8.

después de destruida y saqueada[44],
con triunfo y nueva gloria renovada.
Da lugar, por agora, a que se aloje
el cristiano escuadrón ante tus muros
y está suspensa y mira cuál recoge
los suyos donde estén de ti seguros.
Y si pudieres, [tu] altivez encoge,
y a los encuentros re[i]terados, duros
de las cristianas máquinas de guerra[45]
[muéstrate] frágil y arenosa tierra.

JERUSALÉN Haré lo que me mandas, pues me importa.
ESPERANZA ¡Apártate, Trabajo!
TRABAJO No aprovecha.
JERUSALÉN ¡Cuál me tienen tus manos ya deshecha!
ESPERANZA Consuélate, que ya tu pena es harta.

Vanse, y salen[46] GODOFRE DE BULLÓN *y* BOEMUNDO *y* PEDRO ERMITAÑO, REIMUNDO *y* TANCREDO *y soldados los más que pudieren, y todos los que pudieren armados con sus ballestas*[47]*; trairán todos en el lado izquierdo una cruz como aquella de Montesa*[48]*. Han de salir con sus banderas, que sean dos o tres,*

---

[44] *Saqueada:* aquí sí alude el autor al saqueo que seguiría a la conquista histórica en 1099, aunque al final de la obra evite esa cuestión, al igual que Tasso.

[45] *Máquinas:* como se comprobará en la jornada final, esos ingenios son importantes en la obra y lo fueron en la cruzada histórica, pues Contamine habla de que los latinos practicaron «una sutil guerra de asedio, con el empleo de sofisticadas máquinas» (pág. 78) y corrobora esos «encuentros reiterados, duros» de los arietes de las máquinas contra el muro (págs. 129-131).

[46] *Salen:* como hemos indicado en el apartado dedicado a las acotaciones de la introducción, *salir, irse* y *entrar* tienen sentidos algo confusos para el profano, aunque deducibles de la acción: *irse* es salir del tablado y *salir* es entrar en él desde el vestuario, al igual que *entrar.*

[47] *Ballestas:* según sucederá de nuevo en la acotación al v. 652, el autor prefiere armas acordes con la época medieval.

[48] *Montesa:* «El rey don Jaime de Aragón instituyó la orden de Montesa, año 1317, por bula del Pontífice Juan XXII (...). Está sujeta a la orden de Calatrava; su divisa es una cruz roja, y las armas la mesma cruz en campo de oro, y por haberse fundado en dicha villa se llamó orden de Montesa» *(Tesoro).* Cervantes alude a ella en *Trato,* v. 534.

y escritas con letras grandes estas palabras: «SIC VULT DEUS»[49], *y en otra: «SIL BOLE INDIO»*[50], *y entrarán en orden al son de los atambores, y dan un paseo al teatro*[51].

GODOFRE Pues que la tierra santa ya pisamos,
término y fin del áspero camino
y principio del triunfo que esperamos,
con puro afecto y corazón benigno,
todos con humildad pongan la boca
donde puso sus pies el rey divino.

Arrodíllanse todos y besan la tierra.

REIMUNDO ¡Dichoso, oh tierra, el labio que te toca,
o dichosos los ojos que te han visto
con tal deseo que su bien provoca!

BOEMUNDO ¡Oh, sepulcro santísimo de Cristo![52]
¿Cuándo, por bien, por medio desta gente
se hará, aunque indigna, el deseado [aquisto?[53]

---

[49] *Sic vult...:* al comienzo de la jornada 3.ª nuestro autor traducirá este mismo lema como el «¡Así lo quiere Dios, así lo quiere!», que gritan los cruzados a modo de consigna y lo explicará en los vv. 1368-1372.

[50] *Sil bole...:* es evidente que el *indio* de la acotación procede por corrupción del *Iddio* o *Dio* ('Dios') del poema de Tasso (véase, por ejemplo, XIII, 80) o de una deformación de la versión del grito en italiano: *s'il vuole il Dio* o *si vuole Dio* o *iddio*, aunque en toscano el verbo podría ser *vole*, como en Dante. El lema original, que seguramente fue más bien *Deus lo volt, Deus le volt* o *Deus vult*, pudo surgir como respuesta entusiasta de los presentes al discurso de Urbano en Clermont, al menos según Roberto de Reims (Peters, págs. 28-29). Cfr. Runciman, *Historia de las cruzadas*, pág. 113; y Duncalf, pág. 239.

[51] *Teatro:* 'tablado, escenario'.

[52] *Sepulcro:* desde muy pronto, el enterramiento de Jesús en la tumba excavada originalmente para José de Arimatea se convirtió en monumento para los cristianos. Debió ser una típica tumba palestina de ese tiempo, excavada y baja, y el lugar se incluyó en el recinto de Aelia Capitolina en el periodo romano, donde luego fue edificada por Constantino la iglesia de la Resurrección y después la del Santo Sepulcro.

[53] *Aquistar:* 'conquistar, adquirir'. Cultismo, del italiano *acquisto*, 'granjería, ganancia' (Cristóbal de las Casas, *Vocabulario*). *Aquistar*, presente en la lengua castellana ya desde fines del XV según Corominas, fue usado por el traductor de *La Arcadia* de Sannazaro de 1547 y por Herrera en *Algunas obras* en 1582, y aparecerá después en el segundo *Quijote* (pág. 971).

PEDRO ERMITAÑO

Alzad, amigos, la inclinada frente,
mirad la tierra y la ciudad dichosa[54],
cabeza y gloria del rosado Oriente.
Aquella torre, que allí veis hermosa,
la torre de David cierto se llama[55];
estotra es la de Antonio bien famosa[56].
Aquel alto edeficio, que encarama
sus chapiteles hasta el alto cielo,
tan celebrado templo de la Fama,
es el templo famoso que, con celo
santo, que el hijo de David discreto
con tanta casta levantó del suelo[57],
y después muchas veces por decreto
del alto Dios, que en él se veneraba,
se ha visto destruido y en aprieto[58].

---

[54] *Alzad...*: esta visión de Jerusalén que sigue no está curiosamente como tal en la *Gerusalemme*, pero era casi un tópico en sí misma desde que se popularizaron las visitas a Tierra Santa: cfr. Lope, *Isidro*, canto V, con los mismos hitos que aquí.

[55] *Torre de David:* debía estar en la colina oriental de la ciudad, junto al valle del Cedrón, aunque la tradición la situó hasta los descubrimientos arqueológicos del XX en el extremo occidental de Jerusalén. Para el autor de esta comedia, sin duda está al occidente. Era una torre de origen herodiano, construida con enormes piedras selladas con plomo y unidas con cinchas de hierro, y fue desmantelada en 1239 (Setton, vol. IV, págs. 33 y 161; cfr. mapa en fig. 4).

[56] *Torre... de Antonio:* el plano arqueológico actual de la ciudad únicamente señala la torre Antonia, situada al norte de Jerusalén, junto al torreón de Jananel y en el límite norte del recinto hoy llamado Haram-ash-sharif (por ejemplo, véase *Diccionario de la Biblia*, fig. 92 y fig. xv; o Setton, vol. IV, fig. 4). Esta torre o fortaleza aparece por primera vez en *Nehemías* (2, 8 y 7, 2), fue reconstruida por los asmodeos y fortificada por Herodes, que la añadió a su palacio y le dio su nombre. Dominaba la plaza del templo y en ella se refugiaron los judíos en la guerra contra los romanos. Es posible que nuestro autor la asocie con Pilatos, pues eso indicaba una tradición del siglo XII *(Diccionario de la Biblia)*.

[57] *Casta:* «Vale linaje noble» *(Tesoro)*. David, tras la creación de la nación israelita, edificó un santuario central en Jerusalén y fortificó la ciudad. El libro de *Paralipómenos* relata esa construcción, aunque seguramente con datos anacrónicos. El hijo de David es Salomón, que edificó el gran Templo de Jerusalén. El autor hace una pintoresca mezcla con la Fama, deidad pagana, aunque también Tasso había hecho ya lo propio (por ejemplo, en II, 1).

[58] *Destruido:* sólo en tiempos bíblicos, la ciudad fue invadida sucesivamente por los egipcios, los árabes y filisteos, los asirios, los egipcios de nuevo y los

Éste es el monte de Sión, do estaba[59]
llorando el gran profeta Jeremías
el daño que a su pueblo amenazaba[60].
Aquél es el Calvario do a los días[61]
de su aflicción dio fin [el] verbo eterno
y [a] los de nuestras tristes agonías.
Aquel lugar que desde aquí discierno
es el castillo de Betania, adonde[62]
Cristo dejó espantado el mismo infierno,
pues del cóncavo escuro, do se esconde[63],
el ánima de Lázaro difunto
a una palabra de Jesús responde

---

babilonios mandados por Nabucodonosor. Repoblada, el templo se construye de nuevo en 536 a.C. Una vez helenizada, la urbe es conquistada por Antíoco (169 a.C.), que saquea el templo. Poco después la expugnan los sirios y en el 63 a.C. los romanos. Éstos destruyen el templo en 70 d.C. Posteriormente, los árabes la conquistan en el 638 y los fatimíes egipcios la poseen desde 969. En 1010 el califa al-Hakim ordenó destruir los santuarios cristianos y en 1071 los turcos selyúcidas ocuparon Tierra Santa y cortaron las peregrinaciones, estimulando la Primera Cruzada.

[59] *Monte de Sión:* «originalmente era el nombre de la fortaleza de los yebuseos sobre la colina oriental, entre el Tiropeón y el torrente Cedrón de la Jerusalén posterior», aunque «en la tradición cristiana posterior el nombre de Sión pasó a la colina occidental de Jerusalén, el *mons Sion christianus,* en el que el santuario de la *Santa Sión*, en el cenáculo, formaba el centro de la iglesia cristiana de Jerusalén» *(Diccionario de la Biblia;* cfr., además, la fig. xiii de esa obra).

[60] *Jeremías...:* anunció las calamidades que atraerían sobre la ciudad los pecados de Judá. Para la etapa del sitio de la ciudad, véase *Jer* 21 y ss. y 37-39.

[61] *Calvario:* el Gólgota, donde fue crucificado Jesús, fuera de la ciudad y cerca de un huerto. En la Edad Media se visitaba la roca elevada con los huecos de las tres cruces de la Crucifixión (Setton, vol. IV, pág. 58). En el mismo lugar, al final de la vía Dolorosa, se erigió la basílica del Santo Sepulcro, hoy dentro de la tercera muralla de la ciudad. Llama la atención que el pasaje no aluda al Santo Sepulcro, que fue considerado desde la Edad Media como el lugar más santo del mundo y que recibía dos visitas de cada peregrino (Setton, vol. IV, págs. 54 y 57). El *Viaje de Turquía* relata en son de burla esta peregrinación (pág. 120).

[62] *Betania:* es una ciudad pequeña en la ruta de Jerusalén a Jericó, y el lugar de nacimiento de María, Marta y Lázaro. Enseguida alude a la resurrección de éste, cuyo sepulcro está supuestamente en Betania.

[63] *Cóncavo:* 'concavidad, oquedad, nicho', por cultismo semántico. Cfr. *Araucana* (II, pág. 305) y Cebrián *(Estudios,* pág. 149).

y cobra gracia y vida todo junto[64];
que nunca Dios sanó cuerpo doliente
que no sanase el alma al mismo punto[65].
Este aro que veis es el torrente
que llama de los Ced[r]os la escritura[66],
sabroso al gusto, manso en la corriente;
Getsemaní [es] aquel [do] sangre pura[67]
los santos miembros de Jesús sudaron
hasta bañar la estéril tierra y dura.
[Es éste el] mismo suelo que pisaron
los santísimos pies de Cristo acaso
y aquí su estampa y señal dejaron.
Besémosle otra vez, oh campo raso,
donde con Lucifer entró en batalla *Besan otra*
el Rey divino con humano paso. *vez el suelo.*

GODOFRE ¡Oh, soldados de Cristo, en quien se halla[68]
alta virtud cristiana y un cuidado
de con raras hazañas aumentalla!
El punto felicísimo es llegado[69],
con inmensas fatigas adquirido
y con estraño «ay» nuestro deseado,
donde ha de ser a dulce fin venido

---

[64] *Cobra... vida:* para la resurrección de Lázaro de Betania, *Juan* 11, 33 y ss., y Hojeda, *Cristiada*, lib. V (pág. 438).

[65] *Punto:* 'instante'.

[66] *Cedros: P* trae *Çedios*, posiblemente una mala lectura por Cedros o Cedrón *(kidron)*, el único topónimo parecido que puede ser el nombre de un río. Aunque Tasso menciona un torrente en el valle de Josafat (XI, 12), sus editores lo identifican con el Cedrón. El *Diccionario de la Biblia* lo considera un torrente (figs. xiii y xiv) o un arroyo (bajo *Cedrón)*. Era también lugar de peregrinación en la Edad Media (Setton, vol. IV, pág. 55).

[67] *Getsemaní* es el lugar del monte de los Olivos donde fue arrestado Jesús.

[68] *Soldados...*: la idea de los cruzados como heraldos de Cristo estaba ya en el discurso de Urbano en Clermont, por lo menos según la versión de Fulquerio de Chartres, que exhorta a la cruzada a los «heraldos de Cristo» y «soldados de Cristo» (págs. 66-67).

[69] *Es llegado:* por 'ha llegado', pues durante el XVI era todavía frecuente la construcción del verbo compuesto con el auxiliar *ser* en lugar del moderno *haber*, como señalan Keniston (§ 33.82), Lapesa (§ 56.2 y 97.2) y Gutiérrez Cuadrado (pág. 849).

aquel cabal justísimo deseo
del cielo en vuestras almas infundido.
No es menester, a lo que entiendo y creo,
animaros al trance riguroso
con promesas de palmas y trofeo.
Yo sé que cada cual al fin honroso
pondrá los ojos y alzará las manos
con brazo diestro y paso presuroso.
Que aquel intento que os movió, cristianos[70],
a dejar, con la patria regalada,
quién hijos, quién mujer, quién padre [y hermanos[71],
dará brío al valor, filo a la espada
vuestra, para quitar al Aladino[72]
esta santa ciudad tiranizada.
No se pierda el trabajo del camino,
tan de enemigos nuestros contrastad[o],
agora que está el premio tan vecino.
Haced seguro el plazo al lastimado,
contricto peregrino, que a ver viene
el lugar do Jesús fue sepultado[73].
Para esta impresa haré lo que conviene
pues soy general vuestro, y por agora
conviene que vuestro brío se refrene,
que yo os diré cuándo será la hora
de dar asalto a la c[iu]dad, y en tanto
nuestro campo se aloje a su mejora[74].

---

[70] *Intento:* «fin o propósito» *(Tesoro).*

[71] *Quien...:* estas despedidas aparecen en Fulquerio (pág. 74).

[72] *Aladino:* procede de la *Gerusalemme* y no de las fuentes históricas, que hablan de un Ducat, emir de la ciudad, al que Tasso llamará en la *Conquistata* Ducalto.

[73] *Haced...*: recordemos que la seguridad de los peregrinos en Tierra Santa, comprometida por los turcos, fue una de las excusas de la Primera Cruzada. Tasso invocó asimismo esta cuestión (I, 23).

[74] *Campo:* «Campos se llaman los ejércitos en campaña, y así decimos el campo nuestro y el de los enemigos» *(Tesoro).* También se usa por 'campamento'. *A su mejora:* rara expresión que no hemos logrado documentar en otros autores de la época.

BOEMUNDO Dices muy bien, señor, porque el quebranto
de nuestra gente un poco se rehaga,
que la tiene cansada el marchar tanto.
GODOFRE Del modo que conviene así se haga.

Vanse, y salen TEODORO *y* ANSELMO, *cautivos cristianos, que están en Jerusalén. Salen vestidos de anjeo negro*[75], *y el uno sale espantado y el otro tras él.*

ANSELMO ¿Por qué de aquesta suerte[76]
mueves ligero el paso, Teodoro?
TEODORO Por huir de la muerte
que el pueblo infame moro
al tímido cristiano
apareja con fiera y cruda mano[77].
ANSELMO Pues, dime, ¿por qué causa?
TEODORO ¿Tan ignorante estás del mal estraño
que nuestros males causa,
cuando de nuestro daño
y libertad perdida
era, cual vemos, la salud venida?
ANSELMO ¿Vuélvese por ventura
nuestro cristiano ejército a su tierra?

---

[75] *Anjeo:* «lienzo de estopa o lino basto y grosero que se trae de fuera de estos reinos y comúnmente de la provincia de Anjou» *(Aut.)*. Como se observa en el *Quijote* y en su comentario, era tela basta usada para hacer hábitos de penitencia (171 y n.). Cfr. asimismo Madroñal, *Glosario*. Para la importancia del color negro en las didascalias de *La conquista*, véase la sección sobre las acotaciones de nuestra introducción.

[76] Los vv. 312-395 están distribuidos en liras-sestinas con un esquema que sólo se registra en *El Trato de Argel*, precisamente en el soliloquio del Cautivo que emprende la fuga (véase la sección sobre la versificación de nuestra introducción).

[77] *Cruda:* por 'cruel'. Varios cronistas hablan del hostigamiento de la población cristiana por los turcos en Tierra Santa: cfr. Peters, págs. 27 y 30; y Runciman señala que el gobernador fatimita, Iftikhar-al-Daula, hizo expulsar a los cristianos de la urbe por temor a una traición (en Baldwin, pág. 333). Esta idea fue aprovechada por Tasso (I, 84).

TEODORO No, que otra desventura
nos consume y atierra[78],
la cual verás, si puedo
mover la lengua, que la turba el miedo.
Retírate a esta parte[79],
do no seamos vistos de ninguno,
que en breve he de contarte
el mal fiero, importuno,
que en medio del contento
nuestra esperanza parte por el viento.
¿Conoces a Marsenio?

ANSELMO ¿No es aquel renegado y nigromante
de tan mágico ingenio
que hace en un instante
turbar los elementos,
andar los montes y parar los vientos?

TEODORO Aquése mismo digo.

ANSELMO Pues bien, ¿qué hay?

TEODORO ¿No sabes lo que hizo
en el rey enemigo?

ANSELMO Sé que le satisfizo
con un consejo estraño
que le dio.

TEODORO Pues de ahí nos vino el daño.
Díjole que importaba
tomar la imagen de la Virgen pura[80]
que en nuestro templo estaba,
y con estraña cura[81]

---

[78] *Aterrar:* con dos posibles sentidos, 'derribar' o 'causar terror', ambos atestiguados en siete ocasiones en obras de Cervantes (con alguna sobresaliente coincidencia ya examinada), y en Garcilaso y otros poetas (véase nuestra introducción). El *Tesoro* sólo anota 'echar por tierra' y Fernández Gómez distingue *aterrar* de *atierrar*.

[79] *Parte:* «se suele tomar por lugar».

[80] *Virgen pura:* la única noticia histórica remotamente relacionada con este episodio puede ser la prohibición de que los cristianos entrasen en el Templo y el que los sarracenos pusieran allí un ídolo de Mahoma, como relata Fulquerio (pág. 118; cfr. Le Goff-Schmitt, pág. 410).

[81] *Cura*: «se tomaba en lo antiguo por cuidado» *(Diccionario de autoridades)*.

guardarla en su mezquita.
Hízolo así con intención maldita,
diciendo que, entretanto
que en su poder la imagen estaría,
ni pérdida o quebranto
a la ciudad vendría,
y que sería en vano
llegado aquí el ejército cristiano.
Creyóle el rey, y toma
la santa hermosa imagen y bendita,
y adonde su Mahoma
se adora en la mezquita;
tan guardada la puso
que sosegó su espíritu confuso.
Llegó en este comedio[82]
el ejército bravo ante este muro[83]
para nuestro remedio,
y luego a su conjuro
acudió el renegado;
mas no le [ha] en nada aprovechado.
Dicen que es causa de esto
que la sagrada imagen no parece,
que algún sutil y presto
cristiano la robó, y que empece[84]
tanto la falta de ella,
que el mago ignora qué hacer sin ella.
Por esto en ira ardiente
se abrasa el rey, y con furor insano[85]
manda, ciego, inclemente,
que no quede cristiano

---

[82] *Comedio:* «mediotiempo, intermedio o espacio que media entre uno y otro tiempo» *(Autoridades)*. Es voz usada por Ercilla *(Araucana,* I, pág. 159) y no está atestiguada en las obras de Cervantes.

[83] *Muro:* por 'muralla'. Históricamente, los cruzados llegaron ante Jerusalén el 7 de junio y comenzaron el cerco ese mismo día.

[84] *Empecer:* «dañar, perjudicar, hacer mal» *(Tesoro)*. Verso largo.

[85] *Furor insano:* frase calcada de Tasso: «rabbia insana» (I, 89); aunque también está presente en Herrera y en varios épicos de esos años. Cfr. la sección sobre el estilo de nuestra introducción.

con vida si no damos
la imagen o el ladrón, que no hallamos.

ANSELMO Pues, ¿quién pudo hurtalla?

TEODORO El cielo, que es ladrón santo y benigno[86],
que quiso trasladalla
a otro lugar más digno,
que no la inmunda aljama
donde el infierno su maldad derrama.

ANSELMO Pues, ¿qué remedio agora?

TEODORO Huir la furia del tirano fiero
por ver si se mejora.

ANSELMO Pues yo contigo quiero
esconderme, si quieres.

TEODORO Pues no hagas más de lo que hacerme vieres.

Vanse, y sale ALADINO, *Rey de Jerusalén, y* MARSENIO, *encantador, y otros dos moros.*

REY No quede de la pérfida canalla
uno con vida. Mueran todos luego[87],
si por ventura entre ellos no se halla
el fiero turbador de mi sosiego.
¿La imagen ascondéis? ¿No queréis dalla?
Pues yo os entregaré todos al fuego.
Cristianos perros, perros enemigos[88],
¿confiados estáis en los amigos?
¿A dicha veis esta ciudad vacía[89]
de aparato de guerra [y] turcos bravos?
¿En quién yo temor cobarde vía?[90]

---

[86] *El cielo...*: cfr. la alambicada explicación de Tasso (II, 9). Hojeda llamará a Cristo «sagaz ladrón de la inmortal riqueza» en su *Cristiada*, libro XII (pág. 495).

[87] *Luego:* 'pronto' (véase Lapesa, *Historia*, § 97.8). La escena que aquí se inicia guarda algún parecido general con la de Lobo Lasso, *Tragedia de la destruyción*, vv. 1083-1110.

[88] *Perro:* se usaba como insulto entre cristianos y musulmanes, como prueban, por ejemplo, numerosos pasajes de *El trato de Argel* o *Los baños de Argel*.

[89] *Veis:* según ya señalara Arata, el copista había escrito inicialmente *haueis*, pero luego corrigió *ueis*.

[90] Verso falto de sentido y de una sílaba. Arata conjeturó que podría ser una pregunta: «¿De quién yo temor cobarde había?»

Infame gente, tímidos esclavos,
¿no hay en esta ciudad famosa mía,
navajas, garfios, cuerdas, cruces, clavos?
¿No hay verdugos en ella? ¿Qué se espera?
¡Muera esta gente luego! ¡Muera, muera!

MARSENIO Mueran, señor, si tardan por ventura
de darnos el retablo que han hurtado,
con el cual, si se vuelve, se asigura[91]
no sólo esta ciudad pero tu estado[92].

REY ¡Dad a vuestros puñales sepultura
en el cuerpo robusto o delicado
de cualquiera cristiano! ¡Acabad luego!
¡Dadlos al lazo, al hierro, al palo, al fuego![93]

Sale SOLINDA, *doncella cristiana, honestamente*[94] *aderezada, y luego de allí a un poco entra tras de ella un cristiano de los de Jerusalén, y párase a escuchar lo que pasa entre ella y el rey: llámase* LUSTAQUIO.

SOLINDA Tiempla, rey, la furia insana,
que yo te daré en la mano
a aquel robador cristiano
de la imagen soberana.
Manda que cese la furia
de tus ministros, señor,
y guarda todo el rigor
para el que hizo la injuria.

Llégase LUSTAQUIO *al rey y dice:*

---

[91] *Vuelve: volver* se usaba en el sentido de 'devolver'.

[92] *Pero:* con valor de 'sino' tras la negación era frecuente en la época: cfr. Keniston, § 40.877, y Lapesa, *Historia*, § 97.8. *Estado:* 'reino'.

[93] Verso aproximadamente paralelo a «Su, su, fedeli miei, su via prendete / le fiamme e'l ferro, ardete ed uccidete» de Tasso (II, 12). Cfr. el apartado sobre el estilo de la Introducción.

[94] *Honestamente:* esta indicación se repite más adelante. Véase el apartado sobre las acotaciones de nuestra introducción.

LUSTAQUIO Haz envainar las espadas
que con rencor tan siniestro
en daño del pueblo nuestro
han sido desenvainadas.
REY ¿Qué decís, cristiana?
SOLINDA Digo
que no mueran los cristianos,
pues que te daré en las manos
el que merece el castigo.
REY Yo revoco la sentencia.
Haced que no mueran más.
MARSENIO Yo creo que en balde
das esas muestras de clemencia.

Vase uno de los moros a cumplir el mandamiento del REY.

Dime, pues, ¿quién se atrevió
a acometer tal maldad?
SOLINDA Pues he de decir verdad:
el atrevido fui yo.
Yo soy quien la imagen bella
robé de tu aljama.
REY Baste;
pero ya que la robaste,
dime, cristiana, ¿qué es de ella?
SOLINDA Cuando me atreví a roballa,
y al peligro me dispuse,
en mi corazón propuse
de nunca jamás tornalla.
Y porque amenaza o ruego
no torciese mi intención,
con seguro corazón
di la imagen santa al fuego.
Y fue bien que se abrasase
en el fuego aquel retablo
antes que en poder del diablo
y en el tuyo se entregase.
Así que ya es por demás

poner aquí tu cuidado[95],
que si el ladrón has hallado
el hurto no le hallarás.

MARSENIO ¿Hase visto tal maldad?
¿Hay igual atrevimiento?
¿Dónde está tu sufrimiento?
¿Dónde tu severidad?
Alto, señor, di, ¿qué haces?
¿cómo con la sangre y vida
de esta cristiana perdida
tu agravio no satisfaces?
¿Hacen torcer tu decoro
los bellos ojos que miras,
o arrójante al pecho viras[96]
sus luengos cabellos de oro?
¡Muera esta perra, señor!

REY ¡Muera, y entréguese al fuego!
¡Muera digo, muera luego!

SOLINDA Que «viva» dirás mejor,
que no me mata la muerte
por tal ocasión venida,
antes a esta corta vida
en eterna la convierte.
¡No aprietes!

MORO ¿Ya te lastim[o]?

SOLINDA No, mas no haré defensa,
porque esta muerte y ofensa
por vida y honra la estimo.

LUSTAQUIO Justicia, Rey, no permitas
que de mi [hazaña] notoria
otro me quite la gloria
que tú mesmo no me quitas[97].
Los lazos y muerte injusta

---

[95] *Cuidado:* 'preocupación'.

[96] *Vira:* «cierto género de saeta que se tira con la ballesta, más larga y más delgada que el virote» *(Tesoro)*.

[97] *Mesmo:* 'mismo'. «Correas utilizó *mesmo*, mientras que *mismo* era forma menos usual» (Alvar-Pottier, pág. 109, n. 51).

que esta doncella se aplica
míos son, cual testifica
mi confisión cierta y justa.
Si ella por su altivo brío
quiere al mundo eternizarse
busque otro modo de honrarse,
déjeme a mí lo que es mío.
Con más verdaderas cosas
busque dar fama a su nombre,
que mal se alcanza renombre
con hazañas mentirosas.

REY ¿Qué quieres, cristiano?

LUSTAQUIO Quiero
que entiendas, alto señor,
que yo soy el robador
de la imagen verdadero.
¿Cómo pudo esta doncella,
sin compañía y sin maña,
acometer tal hazaña?
Yo sí que salí con ella[98];
si no, pregúntale el modo
que tuvo para tal hecho
y quedarás satisfecho[99]
de que burla y miente en todo.
Yo soy el que la robé.

REY ¿Y adónde está?

LUSTAQUIO Dila luego...[100]

REY Dime, ¿a quién?

LUSTAQUIO ...Señor, al fuego.

REY Pues, perro traidor, ¿por qué?

LUSTAQUIO Por estorbar los intentos
de Marsenio.

REY Antes, traidor,
multiplicaste el rigor
mío y de vuestros tormentos.

---

[98] *Salir con:* «Conseguir lo que se desea o solicita» *(Aut.)*.
[99] *Satisfecho:* 'enterado'.
[100] *Dila:* de *dar*.

SOLINDA Di, mancebo, ¿desvarías
o piensas que en esta suerte
no podrán sufrir la muerte
las débiles fuerzas mías?
Pues sal [ya] de aquesa [duda]
porque yo te sé decir
que para haber de morir
no quiero ninguna ayuda.
Sin culpa no te condenes,
que ya yo tomé esta carga,
Goza tu vida más larga
y por la mía no penes.
Descubro el blanco a do tiras
y sé que no das en él,
aunque con justo nivel
y santa intención lo miras.
MARSENIO Éstos se burlan de ti,
señor, y de tus cuidados.
REY Ellos serán los burlados.
Llevaldos luego de aquí[101]
y juntos los abrasad,
pues que juntos se condenan
ya, si aquí se me refrenan
de decirme la verdad.
LUSTAQUIO La verdad he declarado.
SOLINDA Mejor la declaré yo.
LUSTAQUIO Eso no.
SOLINDA Mas eso no.
LUSTAQUIO Yo la hurté.
SOLINDA Haste engañado.
REY Yo también me engañaré
en daros la pena al justo[102].

---

[101] *Llevaldos:* como escribe Lapesa, «la lucha entre *dalde* y *dadle*, *teneldo* y *tenedlo* se prolongó hasta la época de Calderón» *(Historia,* § 95.2).

[102] *Al justo:* «ajustadamente o igualmente» *(Autoridades).* Como frase hecha se usa en *La Galatea* (pág. 537) y en el *Quijote* (pág. 114), aunque no faltan ejemplos de otros autores en esos mismos años.

LUSTAQUIO Si a mí me la das es justo[103].
SOLINDA ¡A mí, a mí, que la hurté!
REY En duda, abrás[e]nse entrambos.
Llevaldos, y tú, Marsenio,
ven y despierta el ingenio
para el trance que esperamos.

Vanse el REY *y* MARSENIO, *y queda el otro moro y ata las manos a* LUSTAQUIO *atrás con el cordel que está atada* SOLINDA.

LUSTAQUIO No penséis siento el rigor
de esta cuerda, oh gente cruda,
que más me aprieta y añuda
el fuerte brazo de amor.
No pensé yo que éste fuera,
Solinda, el que nos juntara,
sino que amor ordenara
lazadas de otra manera.
Días ha, Solinda bella,
que te vi y te adoré.
SOLINDA Días ha que yo no sé
tu nombre ni tu querella[104].
LUSTAQUIO Tu honestidad se oponía
a todo mi atrevimiento,
y con sólo el pensamiento
mis ansias te descubría.
En el tiempo y en mi fe,
tan ajena de mudanza,
mi ventura y esperanza
con santo intento fundé,
mas, agora, con esquiva
mano, la Fortuna brava
mi ventura menoscaba
y mi esperanza derriba;

[103] Nuevo caso de rima con la misma palabra.
[104] *Querella:* 'queja de amor'.

mas pues que quiso mi suerte
que fueses de mí seguida
con sólo el alma en la vida,
con alma y cuerpo en la muerte,
contento y alegre muero,
y soy bien afortunado
sólo por morir al lado
de la vida que [más] quiero.

SOLINDA Mancebo de altos intentos,
tiempo es ya que a mejor vía
revuelvas la fantasía
y amorosos pensamientos.
Pon otro amor en tu alma,
no de las cosas del suelo,
mas de aquellas que en el cielo
pueden darte triunfo y palma.
De ellas serás entendido
aunque no muevas la lengua,
no te tendrán a mengua
habellas tarde querido.
A la belleza del cielo
mira, eterna y duradera,
adonde el premio se espera
del justo y cristiano celo;
y a mi caduca belleza
no mires en este trance,
que ya la va dando alcance
muerte con su ligereza.
Y en este aviso te pago
todo aquello que te debo,
y a tu amor, con otro nuevo
y más cabal, satisfago.

LUSTAQUIO Solinda, sola en el mundo
en valor y en hermosura,
si quieres que en la ventura
yo no tenga otro segundo,
y que este trance dudoso
no me sea tan terrible,
rescíbeme, si es pusible,

gloria mía, por tu espos[o][105].
Mira que en esto no irás
contra mi casta intención,
pues que el tiempo y la ocasión
hacen que no pida más.

SOLINDA ¡Fácil cosa, duro aprieto,
grande amor, intento sano!
Dime mancebo, ¿cuál mano
te daré para este efeto
si a entrambas el lazo liga?

LUSTAQUIO Di que sí, que tanto importa.

SOLINDA Sí, digo.

LUSTAQUIO Ventura corta,
áspera y larga fatiga,
a un mesmo tiempo acabáis
pena y gloria todo junto.

MORO ¿Estáis en tan triste punto
y desposorios tratáis?
Caminad, caminad luego
do acabará con rigor
vuestra vida y vuestro amor,
que un fuego saca otro fuego[106].
¡Vamos!

LUSTAQUIO Dejadme llegar,
señor, es por cortesía.

MORO Pues, di, ¿qué quieres?

LUSTAQUIO Querría
a mi esposa...

MORO ¿Qué?

LUSTAQUIO ...Abrazar.

---

[105] *Esposo:* se trata de un matrimonio clandestino, sin testigos y fundado en la mera voluntad expresa de los esposos, un ritual particularmente prescrito por el Concilio de Trento, aunque perviviese en la literatura (véase Márquez Villanueva, pág. 32). Al final de la obra, también Clorinda pedirá el bautizo en trance de muerte.

[106] *Un fuego...*: expresión posiblemente modelada sobre «un clavo saca otro clavo». Cfr. «Con un clavo / otro se saca» y su glosa por Horozco en su *Teatro universal de proverbios* (núm. 593), donde el lexicógrafo ofrece varias versiones.

MORO No hay para qué. Caminemos
fuera de Jerusalén.
LUSTAQUIO Solinda, del mal y bien
igual gracia al cielo demos.

Jornada segunda

Salen TANCREDO *y* BOEMUNDO *con espadas, rodelas y morriones.*

TANCREDO Mejor fuera hacer esta jornada[107]
al tiempo cuando la dorada aurora
[al] venidero día descubriese
sus rosadas mejillas por el cielo[108];
y entonces con menor peligro nuestro
pudiéramos cumplir el mandamiento
del gran Godofre, y mirar más cerca
[los] traveses, el foso y las murallas[109]
de esta fuerte ciudad que se defiende.
BOEMUNDO A tu valor, Tancredo, no hace estorbo
un tiempo a otro, que tu brazo rompe
cualquier dificultad que se le ofrezca.
TANCREDO Dignas son esas altas alabanzas
más del vuestro valor que no del mío,
y aquella confianza que en él tengo

---

[107] *Jornada:* «se llama la expedición del algún ejército que va a parte determinada para pelear» *(Tesoro).*

[108] *La dorada...*: los tópicos amaneceres mitológicos son corrientes en la obra cervantina: por ejemplo, en *Los baños de Argel,* jornada I, leemos: «Descubre, ¡oh sol!, tus hebras luminosas; / abre ya, aurora, tus rosadas puertas» (vv. 155-156; cfr. también dos pasajes del *Quijote,* págs. 46-47 y 135).

[109] *Traveses:* «en la fortificación, lo mismo que flanco» *(Aut.).* Cfr. *Araucana,* II, pág. 39. Las murallas de Jerusalén aparecen en *La gitana melancólica* de Gaspar Aguilar, aunque en época más antigua *(Poetas dramáticos,* II, pág. 4).

de mayores peligros me asigura
feliz suceso, vitoriosa palma.

BOEMUNDO Bien pagados estamos. Basta, y dime,
en tanto que llegamos [a] algún puesto
do podamos mirar a nuestro salvo[110]
lo que de la ciudad mirar queremos,
cómo tu corazón fue tan robusto,
tan esento y tan duro y tan de acero[111],
que estando en tu poder la bella [Erminia][112],
hija del rey famoso de Antioquía,
y siendo ella tu esclava y tu sujeta[113],
a las muestras que dio a tu mandamiento[114],
no pudiesen hacer mella en tu pecho
sus bellos ojos, sus cabellos de oro[115],
la blanca leche y colorada rosa
de sus mejillas, y cristalina grana
de sus dientes y labios peregrinos.
Dos estremos dinos, cierto[116],
de que los cante la parlera Fama
en alabanza tuya por mil siglos:
el uno fue de rara continencia,

---

[110] *A nuestro salvo:* 'sin recibir daño', 'con facilidad' (LESO, *Glosario).* Es expresión adverbial usada por Cervantes, pero también muy común en otros autores.

[111] *Esento:* 'exento, libre'. Cfr. *Galatea* (pág. 259) y *Araucana* (II, pág. 140), aunque Ercilla usa también *exento*, en el sentido de 'despejado, aislado' (II, pág. 337). Covarrubias no las distingue gráficamente, aunque deslinda los dos sentidos.

[112] *Erminia:* enmendamos la mala lectura *armenia.* Tasso relata la peripecia novelesca de esta heroína inventada en su canto III. La única base histórica que hemos encontrado para este curioso cautiverio, aunque lejana, es el episodio que relata Comneno de la hija del turco Tzacas o Chakas, que fue rehén de los bizantinos (XI, V, 2). En realidad, como ya hemos anotado, la ciudad estaba en manos del selyúcida Yaghi- Siyan.

[113] *Sujeta:* 'súbdita'. *«Subiectus... subditus» (Tesoro).*

[114] 'Con las muestras que dio de estar sometida a tu autoridad'.

[115] Este y los tres versos que siguen contienen una típica descripción de la mujer según el canon petrarquista. El 682 es hipermétrico.

[116] *Dinos: dignos.* Se pronunciaba *dinos*, como pone de manifiesto la rima cervantina con *caminos* en el *Viaje del Parnaso* (I, vv. 229-231). Verso corto.

de liberal fue el otro, pues sin premio[117],
sin interés, promesa y sin rescate
a una hija de un rey tan grande[118]
pusiste en libertad liberalmente[119].

TANCREDO No me tengas, Boemundo, por tan justo.
Si ella fuera bautizada creo
que nunca yo mostrara los estremos
de continencia y liberal que dices[120];
mas la pérfida seta que ella guarda[121]
fue causa [que] de Erminia me guardase,
y por huir del manifiesto daño
que su conversación causar pudiera.
Por esto y por pagar[le] un blando y tierno
amor que me mostraba, quise darle
la dulce libertad sin premio alguno;
mas yo creo que presto ha de perderla
porque en esta c[iu]dad se ha recogido
con el rey Aladino, según dicen.
Y si por dicha esta ciudad se toma
—que se hará con el favor del cielo—,
y Erminia acaso a mi poder tornase,
otra vez y otras ciento gozaría
la alegre libertad sin interese.

BOEMUNDO En fin, es ése pecho de Tancredo[122].

TANCREDO A lo menos el pecho que procura
cumplir con lo que debe a caballero
y aquello [a] que le obliga ser cristiano[123],
favoreciendo a las mujeres tristes,
o sea a l[as] de pequeño o alto estado[124],

---

[117] *Liberal:* por liberalidad 'generosidad'.
[118] Verso hipométrico.
[119] *Liberalmente:* 'generosamente'.
[120] Nótense las reiteraciones y el retoricismo de los vv. 684-695. El motivo de la libertad de los cautivos fue especialmente caro a Cervantes.
[121] *Seta:* secta.
[122] *Pecho:* 'el ánimo', por sinécdoque. Cfr. Covarrubias: «descubrir el pecho: decir su secreto» *(Tesoro).*
[123] *P: y aquello que le obliga a ser cristiano.*
[124] *Estado:* 'condición social', como atestigua el *Tesoro.*

y de oponerse a los asaltos fieros[125]
con que [el amor a]salta y acomete
a los tïernos y mancebos años.
Cuanto más que entre el ronco son y [estruendo
de las fieras trompetas y atambores
y el ancho relinchar de los caballos,
entre los duros lechos de fajina[126],
entre el bizcocho y encharcadas aguas,
entre las golas de pesado acero[127],
entre la poca quïetud del sueño,
entre el desasosiego y sobresalto,
ministros y secuaces de la guerra,
muy pocas veces el amor se mezcla.
Otro sosiego busca, otros regalos,
otra paz, otros tratos y caminos
que no aquellos que sigue el fiero Marte.

BOEMUNDO Bien es verdad, pero, con todo eso,
si a los poetas debe darse crédito,
rendido al mismo Marte nos le pintan
en gentil red cogido con la diosa,
madre de ese muchacho a quien [tememos][128].

---

[125] El verso se entiende mejor sin la preposición *de:* «procura cumplir... y oponerse».

[126] *Fajina:* «hojarascas (...), hojas secas» *(Tesoro).* En la guerra se usaba para revestir muros, para provocar incendios y para rellenar fosos, como atestigua Lope en su *Jerusalén* (vol. I, pág. 265). En la *Araucana* parece servir para fabricar barreras o trampas para los caballos enemigos (I, pág. 351). A partir de este verso se inicia una serie anafórica con *entre,* semejante a la que usa Herrera en su canción sobre la batalla de Lepanto, que nuestro autor pudo conocer (vv. 145-148, pág. 262). Se hace aquí una descripción de la vida militar parecida a varias cervantinas: cfr. *infra* vv. 1332-1334, y nuestra introducción.

[127] *Gola:* «significa la armadura del cuello, que se pone sobre el peto y espaldar» *(Tesoro).* Cfr. *Araucana,* I, pág. 133.

[128] *La diosa...:* Afrodita, casada con Hefesto, se enamoró de Ares, dios de la guerra, y engendró a Cupido («ese muchacho a quien tememos»), pero el marido burlado logró apresar a los adúlteros en una red mágica y exponerlos así a los demás dioses. El autor sigue aquí la contaminación tradicional del Ares griego con el Marte romano.

TANCREDO Fábulas son; pero, volviendo al caso,
paréceme, Boemundo, que sería
acertado ponernos escondidos
detrás de aquel recuesto levantado[129],
que allí se nos descubre, y poco a poco
subirnos a la cumbre, y está claro
que desde allí se ve la ciudad toda.
BOEMUNDO No me parece mal. Guía y camina.

Vanse, y salen ALADINO REY, MARSENIO *y* ARGANTE[130] *moros, y* CLORINDA, *armada, y un muchacho delante, que la trae*[131] *el escudo y el yelmo, y pintada una tigre*[132] *en el escudo, y dice* CLORINDA:

CLORINDA Digo, señor, que oprobias y que abajas[133]
tu nombre y tu valor con lo que haces
si a estas burlerías torpes, bajas[134],
crédito das y así te satisfaces.
Si, en esto confiado, no trabajas
en componer y en ordenar las haces[135]

---

[129] *Recuesto:* 'pendiente'. Se emplea de nuevo en la jornada segunda. Fernández Gómez recoge cuatro apariciones de esta palabra en las obras de Cervantes. Cfr. *Araucana*, II, pág. 16.

[130] Como ya observara Arata (2002, pág. 76, n. 36), en el manuscrito, el nombre de este personaje aparece escrito en ocasiones como *Argente*, a pesar de que la forma correcta es *Argante*. Dado que *Argente* es el nombre de otro personaje de la obra seguimos a ese editor en emplear siempre *Argante* para indicar al guerrero moro y *Argente* para el ayo de Clorinda.

[131] *La trae:* Cervantes incurre a veces en laísmo: véase *Quijote*, n. 736.15, y Gutiérrez Cuadrado (pág. 845).

[132] *Tigre:* voz femenina en la época, como atestigua el *Tesoro*.

[133] *Abajas:* 'rebajas, degradas'.

[134] *Burlería:* en el sentido de 'engaño, ilusión, superstición'. Es voz usada por Cervantes en el *Quijote*, el *Persiles* y *La Galatea* con el mismo sentido. *Torpe*, con el valor etimológico de 'vergonzoso'. *Aut.*: «ignominioso, indecoroso e infame». En *Numancia* se expone una idea parecida (vv. 915-931 y 1097-1104).

[135] *Haces*: «escuadrones puestos en orden de pelear» (Covarrubias). «Los escuadrones y batallones que juntos forman un cuerpo o un ejército. Hoy más comúnmente se llaman tropas» *(Aut.)*.

y las usadas máquinas de guerra,
la pérdida te anuncio desta tierra.
Si la ley que profesas de Mahoma
[dice] que es burla la de los cristianos,
¿por qué una imagen suya así te doma
el brío y pone esposas en las manos?
Toma, señor, la espada, el arnés toma,
y deja los hechizos falsos, vanos,
que los que se han de usar en esta parte
son la industria y [el] furor [de] Marte[136].
Yo quité los cristianos que tu ira
al fuego condenó, porque mi intento
por otros medios de más honra aspira
de reducir tu estado a salvamento[137].

REY Magnánima guerrera, bien se mira
en tus obras tu honroso pensamiento,
y de sólo tu brazo más confío
que de todo el poder pujante mío;
y yo perdono, si tú en esto gustas,
a todos los cristianos mis sujetos.

MARSENIO Misericordia es ésa tan injusta,
cuan presto verás della los efectos.

CLORINDA Si viene a la verdad tu ciencia justa,
dime si tus carat[e]res perfectos[138]
te dicen y señalan, por ventura,
algún gran bien o presta desventura.

---

[136] *Marte:* curiosa inconsecuencia: los musulmanes citan la mitología occidental incluso en un discurso de exaltación de su propia fe, de manera parecida a como los numantinos de la tragedia de Cervantes invocaban a los dioses romanos (véase Hermenegildo, 1973, cap. VIII).

[137] *Salvamento*: «se dice cuando uno ha salido de una gran tormenta a puerto seguro y se ha salvado» *(Tesoro)* y «la acción de salvar, o salvarse» *(Aut.)*. La expresión *a salvamento*, no demasiado frecuente en la época, figura en el *Viaje del Parnaso* (III, v. 271) y la voz es habitual en otras obras cervantinas (Fernández Gómez). Cfr. también la *Araucana*, en la que Ercilla anota la frase «en salvamento» (I, pág. 414).

[138] *Carateres:* 'caracteres, figuras y signos mágicos, en especial astrológicos' (cfr. *Quijote*, págs. 922 y 1135). Se pronunciaba como voz llana.

MARSENIO Feliz reposo me asegura el cielo,
larga, dichosa y descansada vida;
de repentina muerte no recelo,
de cautiverio o enfermedad mecida[139].
CLORINDA ¿Si pruebo que mientes?
MARSENIO Bueno.
CLORINDA Ansí, [velo]
de tal modo que venga a ser creída:
(d[a]le de puñaladas)[140]
llegue a tu corazón la daga mía,
que mentirosa hará tu astrología.
MARSENIO ¡Oh, Clorinda, más fuerte que los signos[141],
furiosa ejecutoria de los hados![142]
CLORINDA Ahí conocerás los desatinos
de los [astros] y puntos observados[143];
encubrióte tu ciencia los caminos
que estaban a tu muerte señalados.
¡No supiste huir tu misma pena
y quieres prevenir la guerra ajena!
No te parezca, oh rey, atrevimiento
lo que mi mano ha hecho en tu presencia,
que con esto verá su atrevimiento
cuán poco hay que fiar en esta ciencia.
REY De lo hecho, Clorinda, estoy contento,
pues tu valor a más te da licencia,
que ese brazo, que mata a los amigos,

---

[139] *Mecida:* el manuscrito dice *mexida*, rara voz presente sólo en el refranero. Seguimos la enmienda de Arata.

[140] Es ésta la única escena violenta de la obra, pues la herida mortal de Clorinda en el tercer acto se inflige entre bastidores, lo que contrasta con los frecuentes degollamientos, decapitaciones y truculencias del teatro de esos años (cfr. Hermenegildo, 1973, págs. 501-507).

[141] *Signo:* 'sino', como en *Trato*, v. 321.

[142] *Ejecutoria:* quizás por *ejecutora*, referido a Clorinda. O usado en el sentido de 'sentencia', que aclara Covarrubias.

[143] *Astros: P* trae *abitros*, que no hace sentido (aunque es lección conservada por Sevilla). Seguimos la enmienda propuesta por Arata. *Punto* se emplea en el mismo sentido, no registrado por los léxicos que hemos consultado, de la frase quijotesca «Guardó rumbos, pintó caracteres, observó astros, miró puntos» (II, 62; pág. 1135).

muy mejor matará a los enemigos.
Mas pues iguala tu subido ingenio
a tu fuerza y valor, dejando aparte
el caso acelerado de Marsenio,
y el vano arrimo de su ciencia y arte,
suplícote me digas —si [el] ingenio
divino te lo muestra— por qué parte,
por qué modo o qué vía escusaremos
la gran ruïna que a los ojos vemos;
que este cristiano ejercitado campo[144],
con las muchas victorias arrogante,
en mi sentido desde agora estampo
que a sujetarnos ha de ser bastante.
Su gente ocupa el espacioso campo
que ves, y es lo peor que dice Argante
que es toda fuerte, suelta y bien armada,
a morir y vencer acostumbrad[a].

ARGANTE

Si la gente infinita que prepara
el gran Soldán [de] Egipto en tu defensa[145],
a esta sazón, oh buen señor, llegara,
mal pudiera el francés hacerte ofensa;
antes, estoy seguro que llevara
de su atrevido osar la recompensa.
Pero, entre tanto que no llega, digo
que es bien que pidas tregua al enemigo,
y él querrá concederla, a lo que entiendo,

---

[144] *Ejercitado:* en el sentido de 'bien instruido', como en la frase «ejercitar la milicia» *(Aut.*, bajo *instrucción). «Campos* se llaman los ejércitos en campaña» (Covarrubias).

[145] *Gente infinita... en tu defensa:* cfr. Tasso, I, 28. Históricamente, hubo noticias del contraataque egipcio desde el 3 de junio de 1099 y se calculaba que ese socorro llegaría en un mes, lo que precipitó el ataque del día 15, como explica Runciman (en Baldwin, págs. 332 y 335). La ofensiva egipcia se retrasaría hasta la batalla de Ascalón, unos días después de conquistada Jerusalén. Sobre la voz *soldán* Tasso había creado el nombre *Soldano*, por el que también llama a su Solimano. En el castellano del XVI ya existía *soldán*, 'sultán, príncipe o gobernante mahometano', usado, por ejemplo, por Mexía en su *Silva* (I, pág. 305) y recogido por Covarrubias («nombre persiano... vale *rex, princeps, potestas*»), que también incluye la variante *sultán:* «en lengua turquesca vale señor, *dominator*».

por dar lugar y espacio a rehacerse,
y tú te irás despacio previniendo
de lo que debe en tu defensa hacerse.
Y si viene el Soldán, como pretendo,
verás cual humo [al] viento deshacerse
el escuadrón que agora te amenaza
desa cristiana mal nacida raza.

REY ¿Qué me dices, Clo[rind]a?

CLORINDA Que [el] consejo
y parecer de Arg[ante] es [acertado],
y lo mismo yo misma te aconsejo
que es lo mejor en tan estrecho estado;
y aun, si quieres, me ofrezco y me aparejo
a llevar a Godofre este recado,
digo a pedir la tregua que conviene,
si en mi parecer el tuyo viene[146].

REY Digo que sí, y ruégote que seas
con Argante quien lleve la embajada.

ARGANTE En el modo se hará que lo deseas.

CLORINDA Id luego, que yo estoy aparejad[a][147].

REY ¡Cómo se ve, Clorinda, que te empleas
en hacer que la fama esté ocupada
contino en pregonar tus hechos claros,
al cielo nuevos como al suelo raros!
En buena hora os partid, cuando os parezca,
que en vuestras manos pongo mi ventura.

CLORINDA Partirnos hemos antes que anochezca,
o a la luz venidera clara y pura.

ARGANTE Luego será mejor porque se ofrezca
[.....-ura]
del campo conducido aquí de Francia
esta noche el descuido o vigilancia.

CLORINDA Ármate pues, Argante, y vamos luego.

REY No ha menester el que es [heraldo] armas.
Tú sí las llevarás, pues en sosiego
ni en guerra nunca he visto te desarmas.

---

146 *Venir en:* 'convenir en, coincidir'.

147 *Aparejada:* 'apercibida, preparada'.

ARGANTE De tu ardiente valor redunda un fuego
en mi pecho, que ya le adornas y armas
de tan nueva virtud, que, desarmado,
no temo a Marte si te tengo al lado.

[Vanse, y] sale ERMINIA *mora, y* ALZARDO *viejo.*

ERMINIA Pues sabes, anciano Alzardo,
cómo turba mi sosiego
el blando amoroso fuego
en que me consumo y ardo,
y que ya no hay resistencia
que [le haga a su] furor,
y que es descanso el dolor
de la amorosa dolencia.
¿De qué sirve aconsejarme
lo que tan bien me estuviera,
si en mi deseo cupiera
querer dello aprovecharme?
Yo sigo tras mi destino,
él me consuela y esfuerza.
ALZARDO Tú misma le das la fuerza,
que apruebas tu desatino.
El desatino allano[148],
pues así te has entregado,
hija de rey, a un soldado,
y tú mora y él cristiano.
ERMINIA ¿Tiene otro príncipe el mundo
de mayor ser y bondad?
¿En valor y calidad
tiene Tancredo sigundo?
¿En destreza y gallardía,
hay quien le iguale en la tierra?
¡Manso en paz, valiente en guerra,
estremo de cortesía!

---

148 *El desatino allano:* 'concedo, acepto la locura'. Quizás es corrupción por «el desatino es llano» (en el sentido de 'fácil, cierto').

ALZARDO
Como espera a la victoria
Amor de tu pecho en todo,
a Tancredo de ese modo
te le pinta en la memoria.
No te le pinta cristiano,
enemigo de tu ley[149],
ni que fue [a vencer el rey][150],
[tu] padre, con fiera mano;
con las colores y tinta
de gallardo y liberal,
pesaroso de tu mal
en tu sentido le pinta[151].
Pero borra estas colores
por la cristiana arrogancia,
y las banderas de Francia
los [acusarán] triunfadores[152].
[Pon, Erminia], ante tus ojos
que a la francesa crueldad
sirve tu rica ciudad
de miserables despojos[153].
A crüel venganza aspira
de tu deshonra y dolor,
y del regalo de amor
tus pensamientos retira.

ERMINIA
¡Cuán poco me satisfacen
las palabras en que sobras[154],
porque del amor las obras
consejos no las deshacen!
En tal punto está el compás
de mi amor en este instante,

---

[149] *Ley:* aquí 'religión, credo'.

[150] *El rey:* el objeto directo de persona podía aparecer en esa época sin la marca preposicional, como señalan Keniston (§ 2.23 y 2.251) y Lapesa *(Historia,* § 56.4 y 97.6). *P* trae «en bencer la ley».

[151] *Pesaroso... le pinta:* 'Amor te hace verlo compadecido de tu desgracia'.

[152] *Acusarán: P* trae «causarán».

[153] *Despojos:* alusión pasajera al terrible saqueo de Antioquía, documentado históricamente.

[154] *Sobras:* 'abundas'.

que ni pu[e]do ir adelante
ni querer volver atrás.
La gran verdad de Tancredo,
su estraña magnificencia,
destierran de mi presencia
todo inconviniente y miedo;
que si él me dio libertad,
tiniéndome en su poder,
yo le he de satisfacer
con dalle mi voluntad.
Y aunque la satisfación
es pequeña a deuda tal,
hágala rica el caudal
de la amorosa afición[155].

ALZARDO En fin, ¿qué quieres hacer?
ERMINIA Hablar si puedo a Tancredo.
ALZARDO Muy bien dijiste: «si puedo».
ERMINIA Pues muy posible ha de ser.
ALZARDO Yo no imagino qué modo[156].
ERMINIA Pues [yo] sí, si tú me ayudas.
ALZARDO No pongáis en eso dudas,
siendo yo ta[n] vuestro en todo,
que pues mi sano consejo
no admitís en tal jornada[157],
por no faltaros en nada
a serviros me aparejo.
ERMINIA El modo, pues, que tengo imaginado,
Alzardo, y el mejor que me paresce
para dar fin al justo intento mío...
ALZARDO No le des ese título, prosigue.
ERMINIA Bien dices, que otro título más alto
debiera darle, pero baste «justo».
Digo, pues, que ya sabes que vivimos
en el real Palacio, en una misma

---

155 *Afición:* véase *infra*, n. al v. 1844.
156 *Qué modo:* por 'de qué modo'. Cfr. *Quijote*, I, 24 (pág. 263, n. 9).
157 *Jornada:* aquí con el sentido de 'camino, viaje'.

[e]stancia yo [y] Clorinda, única y sola
en armas [y] en valor y en hermosura.
Y sabes, ansimismo, que a su gusto
pone y dispone, ordena, manda y veda
Clorinda, [y la ciudad le da] obediencia
como si fuese el rey en cuanto quiere.

ALZARDO Verdad es lo que dices, mas ¿qué importa?

ERMINIA Pienso hurtar las armas de Clorind[a],
y, armándome con ellas, fácilmente
podré salir de la ciudad de noche,
pues no [habrá] centinela o guarda alguna[158]
que, pensando ser ella, no me deje
salir y entrar en la ciudad mil veces.
Esto ha de ser de noche, y tú conmigo
saldrás, porque me importa tu venida.

ALZARDO Con esa industria, Erminia, yo te veo
fuera de la ciudad, y yo contigo.
Pero, ¿qué se ha de hacer tras esto?

ERMINIA Escucha.
Tú irás al campo adonde está Tancredo
con muestras de pacífica embajada,
y allá por él preguntarás, y hallado,
dirásle que una mora, que desea
saber si su valor llega a su fama,
le está esperando adonde yo quedare;
no le dirás quién soy, pero dirásle[159]
las señas de las armas de Clorinda,
porque él, sabiendo como el mundo sabe,
desta famosa mora las hazañas,
creerá sin duda que Clorinda viene
a probarse con él, por ver si puede[160]

---

158 *Centinela... guarda:* las dos palabras se usaban en femenino.

159 *Le dirás... dirásle:* «Mientras entre nosotros el imperativo, infinitivo y gerundio exigen el pronombre pospuesto, en los siglos XVI y XVII se admitía en ciertos casos el orden contrario» (Lapesa, *Historia*, § 97.9).

160 *Probarse:* por 'probar las armas' o 'probar las fuerzas', en terminología de esgrima, 'retarlo'.

llevar el triunfo de[l] mejor latino[161]
que en el cristiano ejército milita.
Y él, codicioso de la misma gloria,
saldrá sin duda a verse con Clorinda;
y si esto ansí sucede, y yo le veo,
déjame el cargo a mí de persuadillo
a lo que debe mi corazón sincero.

ALZARDO ¿Que estás, en fin, a hacer eso dispuesta?

ERMINIA Digo que sí, y más no me repliques
ni me aconsejes cosa en contra desto;
y si no quieres ayudarme en ello,
[tenme] secreto, que yo sola entiendo.

ALZARDO Primero que la mía a ti te falte[162],
ha de faltarme el cielo en darme vida.

ERMINIA Détela Dios cual yo te la deseo.

ALZARDO Y a ti te la mejore, si es posible.

ERMINIA Vete, Alzardo, a tu [estancia], que yo quiero
ver si Clorinda viene a desarmarse,
aunque entiendo que no, porque se dice
que junto con Arg[a]nte ha de ir ahora
a pedir treguas a Godofre invicto.

ALZARDO Ansí es verdad.

ERMINIA Pues, cuando vuelva, haremos
lo que ya queda bien determinado.

ALZARDO Yo no pienso salir de tu mandado.

Vanse.

Salen TANCREDO, BOEMUNDO, *un cristiano en hábito de alárabe*[163], *con una cabillera*[164] *negra, ceñida con un paño*

---

[161] *Triunfo del: triunfar* podía llevar *de* como régimen. Hoy diríamos «triunfar *sobre*».

[162] Elipsis de *vida*.

[163] *Alárabe:* «*al*, artículo, y árabes, de Arabia» *(Tesoro)*. *Autoridades* afina más: «hombre bárbaro, rudo áspero, bestial». La palabra vuelve a aparecer en la primera acotación de *La gran sultana*, de parecida precisión descriptiva, y Cervantes la usa en varias obras más.

[164] *Cabillera* o *cabellera* en el sentido actual de 'peluca'. Covarrubias anota: «el cabello postizo por toda la cabeza» (bajo *cabello)*.

blanco la cabeza, y ha de traer una cruz colorada, cosida en lo que lleva, repuesto por la parte de adentro, que no se vea hasta que él la descubra. Saldrá a su tiempo.

BOEMUNDO Tancredo, alarga el paso y ponte a punto,
que el alárabe viene encaminado
hacia nosotros y aun está bien junto.
Préndele sin herirle y ten cuidado
que por pies no se vaya, que es ligero
el perro, según viene apresurado.
TANCREDO Tras estas matas asconderme quiero.
Tú, Boemundo, ponte a estotra parte,
que la caza se hará como yo espero.

Sale el SALVAJE[165].

[ENRIQUE][166] Si estoy, cielos, seguro en buena parte,
si está cerca el cristiano campo amigo,
si me ha salido bien mi industria y arte,
[.....-igo]
el campo aquí ha de estar hacia occidente[167].
TANCREDO ¡Deténte, perro, pérfido enemigo!
[ENRIQUE] Si no es de vuestra habla diferente

---

[165] *Salvaje:* se trata de Enrique, que, por su peluca, es llamado *salvaje*, en alusión quizás a un tipo caballeresco descrito así por Covarrubias: «Unos hombres todos cubiertos de vello de pies a cabeza, con cabellos largos y barba larga» *(Tesoro)*. En *El gallardo español* se describe en broma el traje de un soldado *roto* como «entre pícaro y salvaje» (v. 1361). También se usa por 'bárbaro, pagano, no cristiano', pues no es impensable que el autor se refiera a un musulmán como un *salvaje*, ya que los infieles fueron vistos, desde el comienzo de las Cruzadas en el siglo XI, como paganos, como enemigos mortales de la cristiandad y como una raza de sub-hombres.

[166] Según ya observara Arata (2002, pág. 83, n. 67), en las acotaciones de réplicas del manuscrito se nombra al personaje de Enrique como *salbaje, alárabe* o *Enrrique*, pero parece lógico unificar esas indicaciones de acuerdo con las *dramatis personae*.

[167] *Occidente:* Tasso y las fuentes históricas sitúan los campamentos en el flanco oeste de la ciudad.

la ley, yo me detengo y soy dichoso[168]
en ser tenido de tan buena gente[169].

BOEMUNDO En el habla no es moro.

TANCREDO Algún astroso
renegado será.

[ENRIQUE] No lo permita
el Dios que adoro inmenso y poderoso.
Mirad si esta señal de cruz bendita,
que traigo aquí cubierta por mi amparo,
esa opinión de que soy moro os quita.
Cristiano soy, y aquesto está tan claro,
cuanto confieso un Dios trino en
[per[s]onas
y uno en esencia: ved si bien me aclaro.

BOEMUNDO Pues, ¿cómo con el hábito pregonas
que guardas de Mahoma el falso rito,
pues cual moro te vistes y coronas?

[ENRIQUE] El cielo por mil veces sea bendicto,
pues tan dichoso fuese mi vïaje
tenía allá en su mente eterna [e]scrito;
que el hábito cristiano y el lenguaje
vuestro sin duda alguna me asigura
de cristianas entrañas hospedaje.
Mas primero que os diga mi ventura,
de dó vengo, a dó voy, decid si estamos
cerca del campo en parte aquí segura.

TANCREDO De allá salimos hoy y allá tornamos.
Este recuesto el campo nos encubre.
Dinos quién eres, que lo deseamos.

[ENRIQUE] Este alquicer, señores, tapa y cubre[170]
al conocido Enrique de Volterra,
que agora contento se os descubre
y como en ningún [término] se encierra[171]

---

[168] *Ley:* 'credo, religión'.

[169] *Tenido:* 'detenido'.

[170] *Alquicer:* 'vestidura morisca'. Es voz usada por Cervantes en *El amante liberal (Novelas ejemplares*, pág. 143) y *La gran sultana* (v. 1).

[171] *Término:* Arata interpreta la abreviatura del manuscrito como *término* y Sevilla como *tiempo*. El v. 1056 contiene una acotación implícita.

la fama ilustre desta gran jornada
y desta cristiana y memorable guerra[172].
De mi patria y mi casa regalada
me sacó la intención justa y piadosa
de un ensangrientar aquí mi espada.
Dejé mi tierra y mi primera esposa,
y con muchos amigos y criados,
gente en la guerra experta y belicosa,
pasé los A[l]pes ásperos y helados[173],
y en Táranto las velas dando al viento[174],
de quien fuimos a veces maltratados,
llegamos, aunque tarde, a salvamento,
a la grande Bizancio, que la manda
[.....-ento]
el falso emperador Alejo anda[175].
Por destruir aquéstos allí llegan
que traen la cruz por santa insignia y
[banda.
El pasaje a este ejército les niegan
y hasta quitarle[s] todos sus haberes[176]

---

[172] Verso hipermétrico.

[173] *Alpes:* en efecto, las rutas de Roberto de Normandía y Raimundo de Tolosa pasaron por los Alpes, pero no tiene mucha lógica, en cambio, que un voluntario italiano lo hiciera, a menos que hubiese asistido al sínodo de Clermont.

[174] *Táranto:* ciudad y puerto de Italia, en la región de Apulia, al sur de Bari. Antigua posesión de Bizancio, había sido conquistada por Roberto Guiscardo en 1063. Su hijo Bohemundo I, el Boemundo de esta obra, era príncipe de Táranto y de allí partieron muchos cruzados. Fue una zona muchas veces atacada por los turcos durante el Siglo de Oro.

[175] *Alejo I:* fundador de la dinastía de los Comnenos (1048-1118) y emperador desde 1081, restauró en gran medida el poder bizantino y combatió a los turcos y a los normandos italianos. Había tratado de reducir el riesgo del paso de los cruzados por Constantinopla y por su imperio haciéndoles jurar que entregarían a Bizancio las plazas conquistadas a los turcos que hubiesen pertenecido previamente al Imperio, algo que sucedería con Nicea en 1097, pero no con Antioquía. A cambio de esa sumisión, el ejército extranjero —en el que cuatro de los caudillos eran normandos, para disgusto de Alejo— podía cruzar Bizancio y debía ser guiado, aprovisionado y escoltado a un alto coste.

[176] *Quitarles...*: este episodio es una notable distorsión del hecho histórico: los cruzados sólo debían entregar a los bizantinos, en su avance hacia Tierra Santa, las ciudades y territorios conquistados que habían formado parte ante-

los griegos nunca paran ni sosiegan[177].

TANCREDO ¡Oh, griegos, hombres no, sino mujeres!
¡Codiciosos, lascivos y habladores,
inconstantes de vanos pareceres!

[ENRIQUE] Procuran infundir varios temores
en los pechos de cuantos con instancia[178]
procuran ser de turcos ofensores.
Dicen que ya el ejército de Francia
la hambre y el trabajo lo ha deshecho
y que en esto ha parado su ganancia[179].
Yo con buen [seso] añadiendo el pecho[180]
[contra] todas sus máquinas me opuse[181],

---

riormente del Imperio Bizantino. Más bien, la *Alexiada* menciona numerosos obsequios de Alejo a los cruzados.

[177] Los *griegos* o bizantinos eran mirados con odio y envidia por los cristianos a causa de sus riquezas, su civilización y su actitud ambivalente hacia los musulmanes e incluso hacia los mismos cristianos. El reproche de codiciosos que se les hace más abajo es injusto, ya que fueron los cristianos quienes envidiaron y luego saquearon las riquezas de los bizantinos. El origen de esta idea, en todo caso, puede estar en la obligación de entregar Nicea a sus aliados y la prohibición de saquearla, que Alejo compensó con regalos (cfr. Mayer, pág. 50).

[178] *Con instancia:* «vale la fuerza y el ahínco con que alguna cosa se procura» *(Tesoro)*. En esos años es expresión frecuente en la épica y figura dos veces en *Numancia* (vv. 258 y 2001).

[179] *Deshecho:* nuestro autor se acerca a la verdad histórica en dos puntos aquí: sólo el ardor de los combatientes populares —representados por Enrique— y las campañas del bajo clero en Europa consiguieron mantener vivo el ímpetu de los cruzados tras la conquista de Antioquía y Siria; a pesar de sus garantías, el escaso apoyo del emperador bizantino a los cruzados provocó constantes problemas de avituallamiento, intendencia y armamento (Contamine, pág. 77), por no hablar de su retirada sin prestar socorro a los cruzados en Antioquía, acontecimientos a los que en seguida aludirá nuestra pieza (Runciman, pág. 320).

[180] *Seso:* el códice trae *deso*, que no hace sentido. Arata mantuvo siempre esa lectura y Sevilla ha propuesto *dejo* —«lo último que queda de la cosa que se ha gustado» (Covarrubias), esto es, 'el sabor, el regusto'—, pues el mismo lexicógrafo habla, como aquí, de «buen dejo» y «mal dejo». En todo caso, cabe pensar que el autor jugase con *seso* ('juicio') y *pecho* ('corazón'). *Dejo* es, por lo demás, voz frecuente en Cervantes: cfr. *Ocho comedias* (pág. 625), *Poesías completas* (II, pág. 365) y Fernández Gómez.

[181] *Máquina:* 'maquinación, intriga'. «Maquinar alguna cosa significa fabricar uno en su entendimiento trazas para hacer mal a otro» *(Tesoro)*. Es cultismo documentado ya en Cueva y posteriormente en la *Hispálica* de Luis de Belmonte y en Góngora (Cebrián, pág. 151).

poco de sus traiciones satisfecho,
y a venir solo sólo me dispuse,
y en el traje de alárabe mendigo;
por saber bien su lengua en él me puse,
y al alto cielo pongo por testigo
de la hambre y trabajo que he pasado
en el viaje que a contar prosigo.

BOEMUNDO ¡Oh, ánimo, el mayor aventajado!
¡Oh, fuerte, oh, valeroso Enrique, digno
de ser eternamente celebrado!

[ENRIQUE] Una cosa he sabido en el camino
que los moros la cuentan, y en contalla[182]
pierden el seso, la paciencia y tino.
Dicen que en una [sin igual] batalla,
que en Antioquía allá tuvieron
con vosotros pensando recobralla,
muchos armados en el aire vieron[183],
que en las escuadras bárbaras hacían
tan recio que ellos solos las rindieron.
Las armas y caballos que traían
eran más blancas que la nieve pura
y en los pechos también cruces tenían.

TANCREDO A tan estrecho paso y coyuntura
nos vino ese socorro, amigo Enrique,
que ya a las puertas de la muerte dura
estábamos tan cerca y tan a pique
de [perdernos], que no sé cómo agora
te lo encarezca aquí ni signifique.

---

[182] *Moros:* de nuevo, en este verso y los siguientes se confunde a los turcos defensores de Antioquía con *moros*.

[183] *Armados:* la fuente histórica de esta aparición fue la visión, en plena batalla contra los turcos del 28 de junio, «en la ladera de una colina, de un escuadrón de caballeros montando caballos blancos, agitando banderas blancas, a cuyos caudillos reconocieron como San Jorge, San Mercurio y San Demetrio» (Runciman, *Historia*, pág. 237). Otros cronistas aluden sólo a ciertos presagios del contraataque turco y a que los cruzados, muy debilitados por el combate, atribuyeron su resistencia a la ayuda divina (cfr., por ejemplo, los *Gesta francorum* y d'Aguilers, en Peters, págs. 209-212). Véase, además, la sección sobre el estilo de nuestra introducción para otro pasaje equivalente en Cervantes.

Estaba nuestra gente vencedora
en la ciudad, que ya quitado había[184]
de esa que tú dices turca y mora;
y en la ocasión que menos se temía
toda la Persia en nuestro daño viene[185]
de furor llena y de temor vacía.
Dentro en los raros muros se entretien[e][186]
nuestra gente cansada, hambrienta y poca,
que poco a vuestro espera y menos tiene[187].
La hambre nos consume y nos apoca[188],
salir a pelear es impedido
de aquel a quien manda[m]os sí [le] toca[189].

---

[184] *Quitar:* 'conquistar'.

[185] *La Persia:* alude al episodio histórico del gran ejército de socorro enviado por Kerboga o Curbara o Curpagan, emir de Mossul, y que fue finalmente puesto en fuga por los cruzados: véanse Comneno, XI, IV, 6; Fulquerio, I, XIX; Runciman, *Historia*, págs. 235-237; Peters, VII.9-10, y Baldwin, cap. X. El número de los combatientes turcos ha sido exagerado: Fulquerio habla de una «inmensa muchedumbre» de unos 600.000 hombres, cifra extravagante que reducirá después a 300.000 y que su editor moderno considera «mera retórica» (pág. 103n.). La frase «toda la Persia» —aquí, los turcos— se parece algo a la de Tasso: «gente / di Persia innumerabile» (I, 6). En general, tanto el italiano como el autor español confunden a turcos, sarracenos y persas.

[186] *Dentro en:* quizás debería corregirse por *dentro de.* En todo caso, no es construcción cervantina. Las sólidas murallas de la ciudad recién conquistada estaban en realidad intactas, ya que ésta había sido tomada a traición. Sin embargo, Runciman dedica un capítulo de su *Historia* a lo que él llama «La posesión de Antioquía», sumamente problemática porque los cruzados no tenían víveres ni tropas suficientes para defender la plaza, esperaban el contraataque de Kerboga y seguía en manos turcas una ciudadela vecina (cap. 15). Y, de nuevo, nuestro autor resume y abrevia la historia, ya que la conquista de Antioquía tuvo lugar la noche del 2 al 3 de junio y el contraataque llegó el 7.

[187] Verso falto de sentido en *P.*

[188] *Apocar:* «Hacer menos la cosa y disminuirla en cantidad y hacerla poca» (Covarrubias). El hambre y las penalidades de los cruzados, su terror a los turcos en Antioquía y las deserciones fueron destacadas por la *Gesta francorum* y las crónicas de Raymond d'Aguilers, Tudebode (Peters, VII.4) y Fulquerio (I, XX), entre otros. Runciman señala que la hambruna mató a uno de cada siete cruzados en este doble asedio de Antioquía y que muchos de ellos desertaron (1969, págs. 312 y 317).

[189] Retocamos el verso original, muy defectuoso: «de aquel a quien mandamos si lo toca».

Estando, pues, en tal mortal partido[190],
un ermitaño al gran Godofre vino[191],
lleno de Dios, de Dios allí traído,
y díjole: «Señor, [soy] adivino[192]
—cierto es que [dijo] lo que Dios le [ordena[193]—.
Tu bien, tu gloria desde aquí adivino.
Fue por revelación de verdad llena
que el santo templo de san Pedro [encierra[194]
el remedio sin duda de tu pena:
cubre el mayor tesoro de la tierra
que tiene el suelo, qu'es la santa lanza[195]
que abrió la puerta al fin de nuestra guerra.

---

[190] *Partido:* 'acuerdo', «concierto» *(Tesoro).* El verso anterior y éste deben referirse al pacto con Alejo. Los cruzados en Antioquía, tomada ya la ciudad, fueron a su vez asediados por los turcos de Kerboga, lo que les hizo pensar en rendirse según Comneno (XI, VI, 2-7).

[191] *Ermitaño:* históricamente, el autor de la revelación no fue el famoso Pedro el Ermitaño, como relata Comneno (XI, VI, 7-8) y aquí parece sugerirse ambiguamente, sino un sacerdote anónimo o un simple campesino, según las crónicas (Peters, VII.11-12), aunque Runciman señala, basándose en Fulquerio, a un tal Pedro Bartolomé *(Historia,* pág. 231). Tasso omite todo este episodio quizás por un escrúpulo hacia una falsa reliquia y un discutible milagro.

[192] En el manuscrito se lee «Señor, sus adivino», con errata evidente, que corregimos.

[193] *Dijo:* el manuscrito trae *dixe.*

[194] *Santo templo:* se refiere a la catedral del Apóstol Pedro en Antioquía, donde fue hallada la lanza, con la que Cristo fue rematado, el 14-VI-98, según Fulquerio por el campesino Pedro Bartolomé (pág. 100). El templo había sido desacralizado y convertido en establo para los caballos del emir. Ese cronista supone que el hombre que recibió la revelación y el que encontró la lanza fueron una misma persona, un campesino que se decía inspirado por el Apóstol San Andrés *(ibid.).* Evidentemente, nuestro dramaturgo está lejos del escepticismo de Fulquerio que, como algunos jefes cruzados y el obispo Ademardo, no creyó a Pedro Bartolomé. El objeto, la supuesta lanza, fue venerado durante 100 días y luego puesto en duda por los clérigos, que sometieron al campesino a una ordalía y hallaron que era un impostor (Fulquerio, págs. 100-101). Otras crónicas ofrecen versiones embellecidas y alteradas de este dudoso episodio. Véase también Runciman, con más detalles (1969, págs. 320-322; *Historia*, págs. 231-235).

[195] *Santa lanza:* véase, por ejemplo, Illescas (fol. 283v).

Sácala y ten segura confianza
que Dios por ella volverá al momento
tu crecida tormenta en gran bonanza».
Y luego con un tierno sentimiento,
con pies descalzos y almas humilladas,
con un cristiano y confiado intento,
en dos largas hileras concertadas,
las afligidas gentes que allí estamos,
con gran aplauso y devoción guiadas,
con el santo ermitaño al templo vamos
y con santa cudicia y prestas manos[196]
en el lugar que dijo allí cavamos.
¡Oh firme confianza de cristianos,
y segura promesa de Dios dada,
que sus efetos nunca fueron vanos!
La santísima lanza fue hallada,
y al descubrirla un alarido tierno
alzó la gente del placer turbada,
quien dijo: «¡Oh, llave, que en el sacro
[eterno
pecho de Dios la santa puerta abriste,
por do salió [su] inmortal gobierno;
tú eres la vara que la piedra [heriste]
divina, que la sangre y agua pura[197]
mandó do nuestro bien todo consiste!»
Tal fue el hallazgo y tal la coyuntura
en que salimos luego a la batalla,
que nuestra fama y milagro dura.

---

[196] *Cudicia:* el cultismo experimentaba todavía esta alternancia vocálica.

[197] *Sangre...*: Jesús fue alanceado por los soldados o más probablemente por su centurión, para asegurarse de que estaba muerto. Como anota San Juan: «uno de los soldados le atravesó con su lanza el costado, y al instante salió sangre y agua» (19, 34). Los profesores de Salamanca sopesan en su *Biblia comentada* diversas explicaciones médicas alusivas al líquido pleuropericárdico de Jesucristo y el doble simbolismo evidente, ya señalado por los Padres, de la Eucaristía (sangre) y el Bautismo (agua) (pág. 614). La vara y la piedra son, en cambio, añadidos metafóricos de nuestro autor. Cfr. Hojeda, *Cristiada*, lib. XII (pág. 500), y Covarrubias, *Tesoro* (bajo *Longino).*

La multitud de pérsica canalla[198]
por divinos soldados fue abatida[199],
cual ella mesma no lo niega o calla.
Nosotros con vitoria, ellos sin vida,
quedamos y quedaron; deste arte[200]
nuestra firme esperanza fue cumplida.

BOEMUNDO Otras cosas quisiera preguntarte
de tu camino, Enrique, mas no puedo,
que dos moros asoman.

TANCREDO ¿Por qué parte?

BOEMUNDO Por ésta. ¿No los ves, señor Tancredo?

TANCREDO Sí veo, y de paz muestran que vienen.
Gentil donaire traen, gentil denuedo.

[ENRIQUE] Creo que nos han visto y se detienen.

BOEMUNDO No hacen, ya se acercan, por mi vida,
que es éste el modo que ambos tienen.
La insinia del escudo es conocida
que trae el de mano izquierda y, según
[creo[201],
debe de ser Clorinda la temida.

[ENRIQUE] Sí, es Clorinda. Ella es el trofeo,
la gloria y el honor del paganismo.

TANCREDO Por vella me fatig[a] ya el deseo.
Si no viene de paz al cristianismo,

---

[198] *Pérsica:* por 'persa', como confirma *Autoridades.* No debe ser italianismo, pues Las Casas no lo incluye y la *Gerusalemme* siempre habla de «i persi». Frente al más modesto hecho histórico sucedido el 28-VII-98, de dimensiones contenidas en unos miles de hombres, las crónicas coinciden en multiplicar el número de los combatientes de ambos bandos. Lobo Lasso en su *Tragedia de la destruyción* también habla de 80.000 y de más de 100.000 soldados turcos para la toma de Constantinopla (vv. 638 y 1032).

[199] *Abatida:* en realidad, la retirada en masa de los turcos de Kerboga en el asedio histórico de Antioquía se debió a que vieron que Dios protegía a los cruzados (Comneno, XI, VI, 8) o —deducimos— a una más plausible combinación de ese factor psicológico con una mala táctica del jefe turco y la deserción de sus emires y sus mercenarios (de nuevo, Runciman, *Historia*, págs. 235-237).

[200] *Arte:* 'modo'.

[201] *Mano izquierda:* hoy diríamos «el que viene a la izquierda». Estos versos pueden funcionar como una acotación implícita.

quitaré yo este asombro de delante[202],
haciéndola bajar al hondo abismo.

BOEMUNDO Tema tiene de hermosa y arrogante[203].

[ENRIQUE] Los moros dicen qu'es la más hermosa
que jamás tuvo ni tendrá Levante[204];
y aun piensan, por mirarla tan briosa,
tan valiente en las armas y tan bella,
que no es mujer sino divina diosa.
Cerca está ya, bien puedes, señor, vella.

TANCREDO El rostro se ha cubierto con un velo.

BOEMUNDO Agora digo que sin duda es ella.

Entra CLORINDA *y* ARGANTE.

CLORINDA Caballeros, ¿podemos sin recelo
pasar?

BOEMUNDO Pues vais de paz nadie os lo empide.

CLORINDA Cuando yo voy de guerra a nadie suelo
pedir seguridad, porque se mide
con mi deseo todo inconviniente,
y hace este brazo lo qu'él quiere y pide.

BOEMUNDO Sin duda que debéis de ser valiente.

CLORINDA Pudiera en otro tiempo eso mostraros
qu'éste no lo permite ni consiente.

TANCREDO Primero que paséis he de rogaros,
como os lo ruego y por merced os pido,
queráis del rostro el antifaz quitaros.

ARGANTE ¿Si no lo quiere hacer?

TANCREDO Si es comedido[205],
harálo, y si no, poco va en ello,
pues será sin que tarde conocido.

---

[202] *Asombro:* 'espanto'.

[203] *Tema:* 'manía, obstinación'. Se usaba en femenino.

[204] *Levante:* el actual Oriente Medio. En *El amante liberal* se establece la diferencia entre esa región y Berbería (pág. 143 y n.).

[205] El pasaje alude siempre a Clorinda en masculino, puesto que va armada como un caballero.

ARGANTE Séos yo decir que si él no quiere hacello[206],
nì vosotros ni todo el campo [vuestro]
podrá sino en las armas conocello.
CLORINDA A amigos y a enemigos yo me muestro
contino descubierta, y si me cubro,
[conoceréisme] por mi brazo diestro[207].
Por éste, veis aquí que me descubro. *Descúbrese*
¿Habéisme visto ya? ¿Queréis mi nombre,
porque veáis que nada no os encubro?[208]
Clorinda es mi apellido.
TANCREDO Aquese nombre
por sus hazañas es tan manifiesto[209]
que no hay quien en oírle no se asombre,
aunque a mí más me admira ver el rostro
de cuanto puede la naturaleza,
cifrado todo en ese hermoso rostro.
¡Oh, rara sin igual alta belleza!
¡Oh milagro, en el mundo, de hermosura,
d'estremos de [beldad] y fortaleza!
CLORINDA Por cierto, caballero, qu'es locura
alabar dese modo a tu enemigo.
TANCREDO Jamás me he visto yo con tal cordura.
A tu belleza pongo por testigo
de que [no he] de quedar harto en tu
[alabanza[210]
aunque añadiese más a lo que digo.
CLORINDA ¿Tenéis ya los cristianos por usanza
el adular?
ARGANTE Clorinda, di, ¿qué esperas?
¿Para qué alargas más esta tardanza?

---

[206] *Hacello:* Lapesa aclara en su *Historia* que ya en estos años las asimilaciones como *hacello* y *conocello* sobrevivían sólo por razones de rima (§ 95.2).

[207] *P:* «A conoçerme».

[208] *Nada no:* doble negación, pleonástica, posible en el XVI. Véase Gutiérrez Cuadrado, pág. 838. Keniston no trata este caso en § 40.65, pero cita ejemplos similares en § 40.441. La misma expresión se lee en *Numancia,* v. 733.

[209] El terceto exige una rima en *-ostro.*

[210] *P:* «de que de quedar harto». Seguimos la enmienda propuesta por Sevilla.

TANCREDO Si han sido mis palabras lisonjeras,
Clorinda, el alto cielo me persiga
junto con tu rigor con firmes veras.
BOEMUNDO Por Dios, no sé, Tancredo, qué te diga.
CLORINDA ¿Que Tancredo sois vos, aquel famoso?
Días ha que yo soy vuestra enemiga,
que siendo mi deseo codicioso
de fama y honra, vuestros hechos raros
le han tenido algún tanto invidïoso,
y he deseado a solas encontraros
para hacer con la espada prueba cierta
si debe tanto ansí la fama honraros.
Pero si la demanda sale incierta
que nuestro rey a vuestro duque envía,
de vuestro esfuerzo pienso hacer la
[puerta[211].
ARGANTE Clorinda, mira que se pasa el día;
demos nuestra embajada.
[CLORINDA] Vamos luego.
Tú, ¿eres de los nuestros?
[ENRIQUE] Ni aun querría.
CLORINDA Espía debes ser.
[ENRIQUE] Y aun eso niego.
ARGANTE ¡Caballeros, adiós!
BOEMUNDO ¡Adiós, señores!

Vanse CLORINDA *y* ARGANTE, *y dice* BOEMUNDO:

BOEMUNDO ¿En qué piensas, Tancredo?
TANCREDO ¡Oh, niño
[ciego![212]
BOEMUNDO ¿Quieres tornar a decir mal de amores?
TANCREDO ¿Cuándo dije yo mal?

---

[211] *De vuestro esfuerzo...*: el sentido del pasaje puede ser: 'Si la propuesta de una tregua no prospera, combatiré contra vuestro esfuerzo y me abriré paso'. El uso metafórico de *puerta* es frecuente en Cervantes, como atestigua Fernández Gómez con varias citas parecidas.

[212] *Niño ciego:* Cupido.

BOEMUNDO ¿Ya se te olvida
que dijiste que nunca entre atambores
y son de trompas el amor se anida[213],
ni tiene que hacer con el acero
ni con la dura [malla entretejida]?
TANCREDO Lo que hay desde aquí al campo sélo yo[214].
Camina, Boemundo, alarga el paso.
BOEMUNDO ¿No me dirás qué mal tienes, primero?
TANCREDO Cierto mal es que suele darme acaso,
digo de en cuando en cuando y por mi [gusto.
Que te vayas, amigo, en todo caso.
BOEMUNDO El dejarte aquí solo será [injusto][215].
TANCREDO Digo que tras ti voy, camina agora.
BOEMUNDO Harélo por no darte algún disgusto.
TANCREDO Contigo seré, harto antes de un hora[216].

Vase BOEMUNDO *con* ENRIQUE *y queda* TANCREDO *solo.*

Revienta ya corazón,
pon tu dolor en la lengua,
que tanto silencio es mengua
que acomete la pasión.
Solo estoy; mas, ay de mí,
¿qu'és lo que tengo, cuitado,
que voy más acompañado
qu'en toda mi vida fui?
¿No estás, Clorinda, conmigo?
Sí, qu'en mi alma te [veo].
¡Ay, mal nacido deseo,

---

[213] *Entre atambores...*: vuelve sobre lo dicho en los vv. 720-732, por lo demás, una idea semejante a la expuesta en *Numancia* (vv. 89-96 y 709-736). Hay ejemplos de uso cervantino de *anidarse* (Fernández Gómez).

[214] El verso rima incorrectamente.

[215] El manuscrito reza *será justo*, pero los dos editores precedentes han enmendado la palabra en función del sentido.

[216] *Seré:* uso de *ser* por *estar* (véase Keniston, § 35.3; Lapesa, *Historia*, págs. 400-401; y Gutiérrez Cuadrado, pág. 849).

de mi perdición amigo!
Tancredo, ¿con quién las has?[217]
¡Deja, miserable, deja
aquel bien que se te aleja
más cuanto lo sigues más!
Su pie por la senda ruin
de Mahoma va muy listo,
el tuyo por la de Cristo.
¡Mira si es contrario al fin:
dame ser los dos temor,
de tan diferentes greyes!
Mas lo que apartan las leyes
suele juntar el amor.
Tancredo, ¿qué devaneas?
¿Tú no ves tus liviandades,
y que hay mil dificultades
entre ti y lo que deseas?
De una virgen tan hermosa,
tan valiente y tan honrada,
¿no será cosa escusada
pretender o esperar cosa?
Sí, será, mas, ¿qué haré?
Qu'en mi muerte no hay tardanza
si no fundo la esperanza
aunque sea en no sé qué.
Mas si andamos en la guerra,
en ella quiero fundalla,
pues que Clorinda se halla
en defender esta tierra.
Quizá la cautivaré,
y si esto el cielo me envía,
no usaré la cortesía
que ya con Erminia usé;
y allí rindirá el amor,
con la potencia en que estriba,
el señor a la cautiva,
no la cautiva al señor.

[217] *Las has:* por *te las has,* 'te enfrentas con'.

Jornada tercera

Salen CHARLES *y* FABRICIO, *soldados, el uno francés y el otro [italiano].*

CHARLES Alegre voy, Fabricio, a todos cuantos
trabajos y peligros se me ofrecen
en el discurso desta gran jornada[218],
sin sentir el trabajo ni la hambre,
ministros de la guerra, que otras veces[219]
en las jornadas qu'en Italia hice
con mal rostro acogía y con mal ánimo.
FABRICIO ¿Qué piensas qu'es la causa, amigo [Charles]?
CHARLES El ser esta jornada diferente
de cualquier otra, qu'ésta es santa y justa,
las demás llenas de ambición y envidia.
FABRICIO Dices verdad, y el ánimo me dice
que la santa intención que aquí nos trujo[220]
nos volverá con vitoriosa palma
a nuestra alegre y deseada patria.

---

[218] *En el discurso de...*: 'a lo largo de esta empresa militar'. Reyes Cano consideró esta expresión una construcción italianizante procedente de la frase *in discorso di tempo* (pág. 131).

[219] *Ministro: Autoridades* lo define como un agente de la justicia. Aquí se usa en sentido metafórico, por 'agente, ejecutor, instrumento', como es frecuente en las obras cervantinas (véase el apartado sobre el estilo de la Introducción).

[220] *Trujo:* trajo. Véase Alvar-Pottier, § 167.

CHARLES Hágalo el cielo.
FABRICIO No hay dudar en ello
si consideras bien cuatro milagros
que han sucedido en todo el gran discurso
desta nuestra [bendita] y santa impresa,
que a todos aseguró buen suceso.
CHARLES ¿Y qué milagros son?
FABRICIO Escucha y nota.
Bien debes de acordarte cuando el papa
Urbano, en Claramonte de Alberona[221],
juntó —estoy por decir— la Francia
[toda[222].
CHARLES Halléme yo presente.
FABRICIO Pues ya ves
que, cuando hizo aquel razonamiento
tan divino, tan santo y elegante
para mover los corazones nuestros
y disponerlos a esta impresa santa,
en un mismo [mo]mento, en un instante,
a un punto mismo todas las gargantas
de todas las personas que allí estaban
formaron una voz clara y sonora
y a una misma razón todos dijeron:
«¡Así lo quiere Dios, así lo quiere![223]
¡Así lo quiere Dios!». Y una voz y otra,
y otros y otras muchas repitieron[224]
esta misma razón: señal notoria
qu'el Espíritu Santo la infundía
en los cristianos tiernos corazones.
Y este apellido, «Dios ansí lo quiere»[225],
mandó el papa quedase entre nosotros

---

[221] Cfr. *Gerusalemme*, XI, 23, con un verso muy parecido.
[222] *La Francia...*: al sínodo sólo asistieron unos 300 clérigos, pero la última sesión del 27 de noviembre fue pública y multitudinaria.
[223] *Así...*: traducción del *sic vult Deus* ya anotado.
[224] *Otras muchas:* la llamada cruzada popular consistió en una multitud de pobres en la que también había niños y mujeres.
[225] *Apellido:* 'lema'. Verso hipermétrico en *P.*

y que fuese contino apellidado[226]
en todas nuestras obras, y que fuese
puesto en nuestras banderas por empresa.

CHARLES Ése, milagro fue. ¿Quién duda en ello?

FABRICIO El otro fue que en aquel mesmo día
qu'el papa Urbano hizo en Claramonte
la oración y la plática que oístes,
en aquel mesmo día, en aquel punto[227],
por todo lo habitado de cristianos,
la intención del pontífice sagrado
se supo y la oración que en Francia hizo
y la revelación de aquella junta[228].

CHARLES ¿Quién te podrá negar verdad tan clara,
Fabricio amigo?

FABRICIO Cuenta, pues, buen Charles,
por milagro tercero el vernos juntos
seiscientos mil infantes y, a mi cuenta,
más de cien mil caballos, gente toda[229]
feroz aunque cristiana.

CHARLES Verdad dices.

---

[226] *Apellidado:* aquí 'invocado'.

[227] *En aquel punto:* en realidad, la difusión del mensaje papal tardó más: Urbano escribe a los flamencos en diciembre de 1095; el Papa viajó a Anjou en la cuaresma de 1096 y predicó allí la Cruzada; en septiembre del 96 escribe a Bolonia, a Vallhombrosa en octubre de ese año y a otros lugares entre enero del 96 y julio de 1099 (Peters, págs. 42-46). Sin embargo, la empresa se propagó de forma eficaz, ya que eran los clérigos quienes la predicaban a sus congregaciones, aunque algunas zonas permanecieron al margen de la llamada (véase Duncalf, págs. 254-255).

[228] *Junta:* «congregación de gentes» *(Tesoro).*

[229] *Seiscientos mil...*: estas exageraciones eran corrientes, como señala Contamine, que calcula que, en total, al iniciarse la empresa, habría entre todos los contingentes unos 4.500 caballeros, unos 30.000 infantes y otros tantos no combatientes, mientras que en el cerco de Jerusalén se contaría con una tercera parte de esas cifras (págs. 82-83nn.). Runciman, habla en su *Historia* de 12.000 *pedites* y de 1.200 o 1.300 *equites* (pág. 271). En todo caso, nuestro autor no exagera más, sino quizás menos que los cronistas medievales, según lo anotado por el mismo historiador (pág. 77), o que los tragediógrafos del XVI, de acuerdo con Hermenegildo (1973, pág. 505).

FABRICIO[230] Pues un tan gran ejército y tan bravo,
cual jamás tuvo la nación cristiana,
de naciones y estados diferentes[231],
sin usar de licencias de la guerra,
cual si fuera pequeña compañía
de santos y templados religiosos,
por las amigas tierras han pasado
colmos de quïetud y mansedumbre,
sin robar ni agraviar la pobre gente
ni hacer desaguisado algún guerrero
de personas o prósperas o ricas[232].
CHARLES ¡Estraño caso, milagro [evidente]![233]
FABRICIO El cuarto ya le sabes.
CHARLES ¿Cuál, Fabricio?
FABRICIO Hallar la santa lanza que hallamos
en la gran Antioquía, a tiempo cuando
estábamos tan cerca de perdernos,
si en tal sazón el cielo no ayudara
con tan divino y sin igual remedio.
CHARLES ¿Quién lo duda? Sin duda
[pereciéramos.
FABRICIO Pues si con tantas muestras y milagros
nos ha Dios hasta aquí favorecido,
no nos ha de olvidar de aquí adelante,
y más, que ya se ven señales desto:
que el [gran Soldán] de Egipto al gran
[Godofre

---

[230] Este parlamento debe atribuirse a Fabricio y no a Charles, como ocurre en las otras ediciones modernas disponibles.

[231] *De naciones... diferentes:* Duncalf comenta la famosa unanimidad de la cruzada (pág. 255).

[232] *Desaguisado...*: en efecto, hasta llegar a territorio turco no hubo desórdenes importantes, pero ya en tierras bizantinas, de Anatolia y Siria, los cruzados se mostraron tan crueles, sanguinarios y codiciosos como sus enemigos o más aun, con varias masacres gratuitas de judíos y sarracenos. Los cruzados populares de Pedro el Ermitaño también fueron disciplinados y pacíficos, pero no así las bandas descontroladas y antisemitas que les precedieron: cfr. sobre todo esto Duncalf (págs. 259-265 y 269).

[233] Retocamos el verso original hipermétrico, que trae «evidentísimo».

envía embajadores, como sabes[234],
y también los envía el Aladino,
Rey de Jerusalén, y a lo que pienso,
Godofre hoy les ha de dar audiencia.

CHARLES Así es verdad, y dícese, por cierto,
que aquél que del Soldán trae la embajada
es el mayor retórico que tiene
todo Egipto, y creo es renegado.

FABRICIO Sin duda qu'es así, griego es el falso.

CHARLES Los de Aladino son una Clorinda
que tiene mucha fama de valiente...

FABRICIO Pues no menos la tiene de hermosura.

CHARLES Con ella viene Argante, un bravo moro.
Mas, ¿qué dirán cuando a Godofre vean
con tan humilde pompa y aparato?

FABRICIO Si son discretos, admirarse tienen
considerando qu'en las armas solas
y en la virtud del brazo y de la espada
y en el favor de Dios sólo confía,
y no en las apariencias de riquezas.

CHARLES Hanme dicho qu'en pie, en mitad del
[campo,
quiere darles audiencia.

FABRICIO No te engañas,
y aun ha de ser agora, según dicen.

CHARLES Pues vamos a escuchar a lo que viene.

FABRICIO Vamos, que todo el campo anda en
[bullicio
y a recoger los atambores tocan.

CHARLES Las trompetas también: la audiencia es
[cierta;
tomemos buen lugar para escucharlo[235].

---

[234] *Embajadores:* esta negociación, presente ya en Tasso, sólo tiene la base histórica de las fracasadas ofertas de paz que los fatimitas egipcios hicieron a los cruzados si no entraban en Palestina (véase Mayer, pág. 59).

[235] *Escucharlo:* no se refiere a la audiencia, sino a Godofre o al mensaje («a lo que [él] viene») de los tres heraldos, que, como enseguida asume Godofre, son portadores de dos embajadas distintas, una de Egipto y otra de Jerusalén.

Salen GODOFRE DE BULLÓN, TANCREDO, BOEMUNDO, JALDELIO *embajador de Egipto, y* CLORINDA *y* ARGANTE *y todos los demás que pudieren salir.*

GODOFRE — Podréis, Jaldelio, a vuestro gusto agora
del gran Soldán decirme la embajada,
y vos también, Clorinda, ilustre mora,
diréis la vuestra luego si os agrada.
CLORINDA — Argante ha de decirla.
GODOFRE — Sea en buen hora.
Haced qu'esté la gente sosegada.
JALDELIO — ¿En pie queréis, oh príncipe, [escucharme?[236]
GODOFRE — No suelo para esto yo sentarme.
JALDELIO — Varón famoso, cuya ilustre fama,
sin que la pueda contrastar envidia,
desde el un polo al otro se derrama,
y contra el tiempo presuroso lidia,
si quieres que con viva y clara llama,
mejor que en obras del nombrado [Fidia[237],
tu nombre para siempre se eternice,
escucha y haz lo que mi rey te dice.
Dice que pues qu'el término es llegado
que darte puede un inmortal trofeo
—ciudades, reinos, gentes— [conquistado[238]
conforme a la medida del deseo,
que no por ser de la ambición llevado
y del aplauso del humano arreo[239]

---

[236] *En pie:* aparece ya el motivo de la humildad del caudillo Godofre, que recibe en pie al heraldo.

[237] *Fidia:* se trata de Fidias, el famoso escultor griego *(c.* 490-431 a.C.), protegido por Pericles. Fue autor de esculturas colosales en mármol y bronce, y de la decoración del Partenón.

[238] Podría haber aquí un recuerdo del verso «gentes, costumbres, lenguas he pasado» del soneto III de Garcilaso.

[239] *Arreo:* «el atavío» (Covarrubias). Véase el apartado sobre el estilo de la Introducción.

querrás tentar fortuna en lo que queda,
pues sabes la inconstancia de su [rueda].
Debes con lo que tienes contentarte
y conservarlo, y déte Dios ventura,
y no con vano augurio asegurarte
suceso feliz en la guerra dura.
Y si me fuera lícito mostrarte
cuán poco en ella el buen suceso dura,
vieras en mil ejemplos verdaderos
la condición volubl[e] de sus fueros.
El gran Soldán de Egito y señor mío,
si quieres no tocar en Palestina,
con presta voluntad y ánimo pío
a ser tu amigo desde aquí se inclina,
y siéndolo con todo el poderío
suyo y de sus amigos, determina
de tomar a su cargo defenderte
contra cuantos quisieren ofenderte.
Esta amistad te viene tan a cuento
que con ella aseguras lo ganado
haciendo estable el débil fundamento
de lo qu'es nuevamente conquistado[240].
Vuélvese el oprimido a cualquier viento,
y más si sopla y viene de aquel lado
que a rebelarse incita, y más se esfuerza
si ve del vencedor flaca la fuerza.
Cualquier desmán, cualquier
[enconviniente,
que [en] esta nueva impresa te suceda,
har[á] soberbia levantar la frente
a la gente vencida, que atrás queda;
y ésta que tienes tú por tan valiente,
que a tu presencia hace honrada rueda[241],

[240] Versos 1481-1483: el heraldo parece aludir a los enclaves conquistados por los cruzados en el camino hacia Jerusalén, especialmente Edesa y Antioquía, muy expuestos a un contraataque enemigo.

[241] «Hacer rueda, ponerse en cerco» *(Tesoro)*. Hoy diríamos *formar un corro*.

no ha de ser inmortal, pues si ella falta,
¿de dónde cumplirás, señor, la falta?
¿Fíaste por ventura en la fe incierta
del codicioso emperador Alejo?[242]
Si della fías, ten por cosa cierta
que presto gustarás su amargo dejo,
aparente verdad, traición cubierta,
a las griegas costumbres el anejo[243].
Pero dime si tiene proveídas[244]
tus naves de las [copias] prometidas[245];
faltarte tiene en todo y, si no, mira
si no te [va] faltando el bastimento[246],
pues sé que al descubierto ya suspir[a][247]
tu gente, a quien no puedes dar sustento.
Retira, pues, oh gran señor, retira
de aquesta impresa el ostinado intento,
que el Soldán, mi señor, por este medio
a tu [incomodidad] dará remedio[248].
[Si] así retiras a esta paz la mano,
tiéndela luego a la enfadosa guerra;
qu'en daño tuyo, con furor insano,
la [siria] y persa y egiciana tierra

---

[242] *Fíaste...*: como se observa en toda la obra, el modelo de Tasso siempre está reelaborado: compárese la alusión a Alejo y los *griegos* en este discurso con las alusiones tassianas (II, 71-72).

[243] *Aparente verdad:* Tasso ya había acusado a los griegos de falsedad y traición. Por lo demás, la sofisticada diplomacia de los bizantinos fue interpretada como hipocresía por los cruzados (véase Carlos Diehl, págs. 129 y 197).

[244] *Proveer*: «Prevenir con tiempo a lo necesario»; y *proveedor:* «oficio militar que provee galeras o ejército» *(Tesoro).*

[245] *Copia:* «abundancia» *(Tesoro)* y es latinismo crudo. El verso se refiere al aprovisionamiento al que los cruzados tenían derecho según el acuerdo con los bizantinos.

[246] *Bastimento:* 'abastecimiento'.

[247] *Al descubierto:* 'abiertamente'. Es expresión adverbial muy usada por Cervantes (cfr. Fernández Gómez).

[248] *Incomodidad:* el *cómodo* era el provecho y la *incomodidad* la falta de él, esto es, la necesidad.

tomó las armas de [Usán Casiano][249];
el hijo invito con valor destierra[250]
el ocio de su pecho, y con la lanza
quiere del común daño hacer venganza.
Es esto tan verdad que casi puedo
decir que vuelvas a mirar la gente,
tanta en la multitud y en el denuedo,
que ni más ni mejor tiene el Oriente.
Sin duda has de volver en triste olvido
rostro que muestras cuando verás parte[251]
en tu total ruïna conjurados
tantas provincias, reinos y soldados.
Aceta, pues, señor, la paz rogada,
pues sabes bien lo que la guerra cuesta,
y si ha sido a tu gusto mi embajada,
al gusto mío dame la respuesta.

GODOFRE Por estar como está tan alistada[252]
la intención de los míos con aquesta
que quiero descubrirte en mis razones,

---

[249] *Usán Casiano:* en la *Gerusalemme,* durante la embajada de Aleto y Argante para pedir a Goffredo que no ataque Jerusalén (II, 71), se nombra a un Cassano, que después sabremos era el padre de Erminia, muerto por Boemondo en la batalla de Antioquía (VI, 56). Caretti supone que ese Cassano puede proceder de un Acciano que menciona Guillermo de Tiro (pág. 64, n. 71), sin embargo, el traductor español moderno de la obra de Tasso entiende que el que él llama Cassán es producto de un anacronismo del poeta italiano, que asoció al emperador persa Uzun Hassán del siglo XV (1453-1478) con la Primera Cruzada (pág. 43, n. 30). Y, en efecto, en lo que hace a nuestra versión teatral, tiene sentido que el autor anónimo y Tasso hayan pensado en el más cercano defensor de Trebisonda contra los turcos y lo hayan convertido en egipcio. Más abajo se le vuelve a mentar casi con el mismo nombre (v. 1647), de ahí que no consideremos el verso corrupto, como hizo Arata. La oscilación *Cassano/Casiano* puede resolverse en favor del Cassano que invoca Tasso en su pasaje citado o del más españolizado Casiano nombrado más abajo (v. 1647). Cfr. también Illescas, que asocia a Cassano con la batalla de Antioquía (fol. 283r-v).

[250] *Invito:* por *invicto.*

[251] Los vv. 1524-1525 no riman correctamente y el segundo no hace sentido.

[252] *Alistada:* aquí 'concorde', aunque *alistar,* en Cervantes, por ejemplo, suele significar 'preparar' (véase Fernández Gómez).

no hay para qué consulte mis barones[253].
Dirás al gran Soldán que le agradezco
el alto ofrecimiento que me hace,
y aunqu'es mayor de lo que yo merezco,
poco o nada con él me satisface.
A ser su amigo desde aquí me ofrezco,
mas no con el contento que a él le
[aplace[254].
Nuestra será Jerusalén primero,
que de mis obras este premio espero.
Dile también que nunca quiera el cielo
ni caiga en intención alguna humana
que haya movido de ambición el cielo
a la gente que veis aquí cristiana.
El patrio amigo deseado suelo
por éste desta tierra soberana
dejaron. Esto buscan, a éste quieren,
a éste con la vida y alma inquieren.
No nos lleva el vacío del deseo,
los anchos reinos ni los montes de oro,
y en esta universal máquina veo[255]
conforme a nuestro intento algún tesoro;
sólo en esta ciudad s'e[s]conde y creo
que, aunque lo impida el persia, el turco, el
[moro[256],
con el ayuda de la eterna mano[257]
presto ha de ser deste escuadrón
[cristiano.

---

[253] *Mis barones:* de nuevo, se omite la preposición *a* del complemento, en este caso indirecto.

[254] *Aplace:* 'plazca'. Este uso de *aplacer* por *placer* aparece también en el *Viaje del Parnaso*, VI, 63.

[255] *Máquina:* aquí 'empresa o campaña'.

[256] *Persia:* por *persa*, con una nueva confusión geográfica e histórica que refuerza nuestra interpretación anterior de la alusión a Usán Casiano. Los demás editores modernos tampoco corrigen la palabra.

[257] *El ayuda:* el artículo *el* tiene valor femenino durante el Siglo de Oro ante palabras que empiezan por vocal *a*, aunque en este caso esa vocal no esté acentuada (Lapesa, *Historia*, § 95.1).

Mas si esta ayuda del divino cielo
por no poderla merecer nos falta,
no nos podrá faltar aquel consuelo
que de gloria no tiene alguna falta,
y es quedar sepultados en el suelo
donde la Majestad eterna y alta
sus sacros miembros sepultados tuvo
y entre los hombres Dios, hecho hombre, [anduvo.
Pues si tenemos a dichosa suerte
que en esta santa impresa nos suceda
la más aborrecible, qu'es la muerte,
¿quién della habrá que retirarnos pueda?
Ni el daño que tu lengua nos advierte,
ni de Fortuna la inconstante rueda,
ni el temor de la guerra que se espera,
podrá mudar nuestra intención primera.
No hay amistad, no hay paz, no hay tregua [alguna,
mientras esta ciudad no fuere mía.

JALDELIO ¿Tanto fías, Godofre, en la Fortuna,
viendo que yerra aquel que en ella fía?
Pues yo quiero acabar en sola una
palabra que declare esta porfía:
este doblez desta mi ropa encierra
la paz segura y más segura guerra[258].

Dobla la halda de la vestidura como que tiene algo dentro.

Elige la que quieres.

GODOFRE Pues yo elijo...

Digan todos a una voz:

---

[258] *Esta doblez...*: como confirma la acotación que sigue, Jaldelio lleva entre sus ropas dos mensajes escritos: un tratado de paz con las correspondientes condiciones y una declaración de guerra. Puede observarse que el anónimo cuida de que la acotación implícita y la explícita se refuercen mutuamente.

TODOS ¡Guerra, guerra, señor, la guerra elige!
GODOFRE Elijo pues lo que mi gente dijo.
JALDELIO Pues yo te doy la guerra como dije,
y si en este propósito estás fijo
verás en la verdad que te pr[e]dije
tu perdición.
GODOFRE No creas en agü[e]ros,
que Dios sabe los casos venideros.
ARGANTE Desa manera no será acetada
la demanda que traigo de Aladino,
que a pedir treguas viene enderezada
por diez días no más.
GODOFRE Es desatino
pensar que ha de estar queda nuestra [espada
hasta que con poder alto y divino
[.....-anto]
do tuve de mi Dios el mortal manto.
CLORINDA Muestras bien qu'en la soberbia Francia
fue engendrado ese brío y ese talle
[y] en tu gran confianza, o arrogancia,
—que no sé destos dos cuál nombre [dalle—.
Pero podrá bien ser que tu jatancia,
cuando menos lo piense, encuentr[e], halle
quien vuelva en humo el fuego que le [aviva,
que así sucede a quien en ella fía.
GODOFRE Eres, en fin, señora, mensajero,
y eres mujer, dos cosas bien bastantes
para no ser tenidos en un yerro
tus atrevidos dichos y arrogantes.
CLORINDA Pues yo, Godofre, de mi brazo espero,
para que más te admires y te espantes,
de mi atrevido osar mostrarte presto
cómo puedo decir y hacer más qu'esto.
GODOFRE Está muy bien, y tiempo habrá do sea
mostrado ese valor tan excelente.

TANCREDO (¡Oh, segunda y mejor Pantasilea[259], *Aparte.*
más que [Hi]pólita bella y más valiente!)[260].
CLORINDA Dices verdad, señor, que en la pelea
se descubre mejor el brío ardiente.
Del valeroso pecho es gran mengua
amenazar en paz con suelta lengua;
y porque puedas ver por esperiencia,
presto, que no arrogante y vana [he] sido,
para volvernos da, señor, licencia,
pues ya a nuestra embajada has
[respondido.
GODOFRE Aunqu'es de codiciar esa presencia,
y no para el marcial fuerte ruido,
bien te puedes volver cuando quisieres.
TANCREDO (¡Oh flor, oh honra grande de mujeres!) *Aparte.*

Vanse todos los embajadores.

GODOFRE Diez hileras de perlas orientales
se le den a Clorinda, y una espada
de las mías, y a Argante dos leales
caballos le daréis y mi celada;
y dénsele a Jaldelio dones tales
en pago de su aviso y embajada,
que en ellos vea mi agradescimiento
y de vuestro valor el firme intento.
Y luego, desechando la pereza,
se levanten las máquinas en alto,
y con todo valor y fortaleza
a la fuerte ciudad se dé el asalto,
que solamente está en nuestra presteza
hacer que quede en [su] disinio falto[261]

---

[259] *Pantasilea:* amazona hija de Ares. Durante la guerra de Troya, luchó con los troyanos. Aquiles la mató y después lloró su muerte, en una situación paralela a la que presentan Clorinda y Tancredo en esta pieza.

[260] *Hipólita:* la reina de las amazonas.

[261] *Disinio:* designio.

el egipto y el persa y el tirano[262],
hijo feroz del fuerte Usán Ca[si]ano[263].

Aquí se entrarán todos diciendo: «Así lo quiere Dios, así lo quiere». Y saldrán FABRICIO *y* CHARLES, *soldados.*

FABRICIO Charles, amigo, llévalo en paciencia,
que presto, a lo que creo, nos veremos
fuera destos trabajos, reposando
dentro en Jerusalén con gusto y gloria,
que después de mañana hay fama cierta[264]
que se ha de dar el general asalto.

CHARLES En esta impresa no hay trabajo alguno,
que yo por tal le teng[a]: todo [es] justo[265],
todo es dulce contento, todo es gloria.
No hay para qué, Fabricio, tú me exhortes
a que tenga paciencia en las fatigas.
Ponte a esa parte y haz tu centinela[266],
que yo haré la mía con recato,
y está contino alerta y dame aviso
con la señal acostumbrada nuestra
si ves o sientes algo de importancia.

FABRICIO Descuida deso, Charles.

CHARLES Pues retírate.

---

[262] *Egipto:* aquí es gentilicio, como en *persia* por *persa.* El autor insinúa en este punto, sin aclararlo del todo, que, como en la *Gerusalemme* y en lo histórico, el ataque de los cristianos se apresura para anticiparse al contraataque de los egipcios (cantos I y XVIII de Tasso).

[263] *Hijo feroz...*: el embajador de la escena equivalente de Tasso ya había aludido al hijo de Cassano como uno de los futuros enemigos de los cruzados (II, 71).

[264] *Después de mañana:* 'pasado mañana'. Aunque el verso parece correcto, contradice la cronología interna de la pieza, según hemos indicado en la introducción.

[265] El verso original no hace sentido: «que yo por tal le tengo todo el justo». Seguimos la enmienda de Arata.

[266] *Centinela*, aquí usada en el sentido de la función de vigilancia, no de la persona que hace la guardia *(Autoridades* distingue ambos sentidos de la voz en esa época).

Vanse, y salen ERMINIA *armada con las armas de* CLORINDA, *y con ella* ALZARDO, *su ayo.*

ERMINIA A la propia medida del deseo,
Alzardo, nuestra industria ha sucedido.
ALZARDO Con los ojos lo veo y no lo creo,
que no sé imagina[rme] cómo ha sido
qu'esté Clorinda un punto desarmada,
pues que tú de sus armas te has vestido.
ERMINIA Tan colérica vino y tan armada
de ver el mal recaudo con que vino[267]
cuando hoy llevó a Godofre la embajada,
que en dando la respuesta al Aladino,
se vino a mi aposento y con despecho
en la cama se echó fuera de tino.
Desarméla yo misma, y en el lecho
durmiendo queda, y yo, sin detenerme,
por hacer mi deseo satisfecho,
fui luego a buscarte, y sin hacerme
estorbo en la ciudad las centinelas,
do me fue ya forzoso el atreverme,
en ese campo do me pone espuelas
amor, y adonde espero por tu medio
ver amainar a mi dolor las velas.
Al campo irás, y yo, en este comedio,
te quedaré esperando en la arboleda
que de Sión y [el] campo está en medio;
y porque algún desmán no te suceda,
de paz una bandera haz de tu toca,
qu'en paz te invía quien sin ella
[queda[268].
ALZARDO A miedo y sobresalto me provoca
esta resulución que hemos tomado,

---

[267] *Recaudo:* «Vale mensaje porque se ha de cobrar respuesta el que le lleva» (Covarrubias). Se entiende que Clorinda vuelve con una mala respuesta a su mensaje de paz.

[268] Con elipsis de *paz.*

que tanto en menosprecio tuyo toca.

ERMINIA No tengas de mi honor algún cuidado,
tenlo de mi dolor, qu'es lo que importa,
pues veis que aquí el consejo es
[escusado[269].
Mas, pues la vía de aquí al campo es
[corta],
quiérote acompañar, qu'en tal camino
con esperar el bien el mal se acorta.

ALZARDO Paréceme señora que adivino
que me sucede mal esta jornada.

ERMINIA ¿Que contino has de ser mal adivino?

ALZARDO ¡Como si fuese cosa acostumbrada
llevar a media noche al enemigo,
pudiendo hacer de día la embajada!

ERMINIA ¿Que no harás una vez lo que yo digo?

ALZARDO Harélo, aunque es error.

ERMINIA Error ha sido
hacerte de mis hechos yo testigo.

ALZARDO Déjate deso, Erminia, y sin rüido
caminemos, que ya bien cerca estamos
del campo, que las guardas he sentido.
Quédate atrás, y adonde concertamos
espera.

ERMINIA Sí haré, mas no te tardes
porque antes que amanezca nos volvamos.

ALZARDO En aquel puesto digo que me aguardes.
No nos perdamos.

ERMINIA No haré. Camina
y por ningún peligro no acobardes[270]:
de aquí la centinela está vecina[271].

---

[269] *Escusado:* excusado, «superfluo, inútil» *(DRAE).*

[270] *No acobardes:* el pronombre *te* cae por licencia métrica. El uso de este verbo sin pronombre no se recoge en el vocabulario cervantino de Fernández Gómez.

[271] *Centinela:* era voz de género femenino.

Páranse los dos un poco, como que escuchan, y salen CHARLES *y* FABRICIO *tocando alarma, y huye* ERMINIA *y prenden [a]* ALZARDO.

FABRICIO ¿Qué gente...? ¡Alarma, alarma!
CHARLES ¿Qué se hizo? ¿Otro enemigo?
FABRICIO [Tente], no le sigas, no caigas en celada. ¡Alarma, alarma!
ALZARDO De paz vengo, señores, ¿qué es aquesto? Y al gran Tancredo traigo una embajada.
CHARLES ¿Embajada de noche? Bien, por cierto.
ALZARDO Verdad es lo que digo, y para prueba llevadme a la presencia de Tancredo.

Salen GODOFRE *y* BOEMUNDO, TANCREDO *y los demás cristianos que pudieren, alborotados gritando: «¡Alarma, alarma!»*

GODOFRE ¿Qué es esto, caballeros? ¿Por qué parte nos han tocado alarma?
BOEMUNDO Por aquesta, do Charles y Fabricio en centinela están... mas éstos son. ¿Qu'és esto, [amigos?
FABRICIO Deste modo podéis ser informado, qu'él y otro compañero, en este punto, nos han puesto en rebato y dado [alarma[272].
ALZARDO Verdad es, pero yo de paz venía y vengo, según muestra esta bandera y la embajada que a Tancredo traigo.
TANCREDO ¿A Tancredo? ¿Y de quién?
ALZARDO ¿Quién es [Tancredo?

[272] *Rebato:* «La defensa que se hace al fraudulento y súbito acometimiento del enemigo, porque él viene a batir, que es herir, y salimos a rebatirle» *(Tesoro)*. Cfr. *Araucana*, I, pág. 135.

TANCREDO Yo soy Tancredo.
ALZARDO Ésta es la embajada:
una doncella para cierto caso
te espera, y no muy lejos deste campo;
te aguarda sola y, puesto que con armas[273],
seguro puedes ir de alguna ofensa[274].
GODOFRE ¿Mujer y armada? Debe ser Clorinda.
TANCREDO O sea Clorinda o sea quien se fuere,
con tu licencia quiero, oh gran Godofre,
saber quién es y ver lo que me quiere.
GODOFRE ¿Crédito das tan presto al enemigo?
¿Qué sabes si es engaño el deste moro?
ALZARDO Podrá seguro ir deso. No me suelten
primero que Tancredo sea de vuelta,
y que claro se entienda y se conozca
que no hay que recelarse de otro alguno...
BOEMUNDO ...Si no es de tu doncella que le aguarda:
sin duda debe ser Clorinda.
GODOFRE [Creo]
[que] el moro ha dicho bien; Tancredo,
[parte
y haz tu gusto y vuelve por tu honra,
como contino tienes de costumbre,
que el moro ha de quedar aquí en
[rehenes[275].
TANCREDO Antes, señor, será mejor que venga
a enseñarme dó aguarda la doncella.
ALZARDO No la podéis errar, qu'ella os aguarda
en aquella arboleda que habréis visto
qu'entre Sión está y aqueste campo[276].
TANCREDO Pues yo voy a buscarla.
GODOFRE Sea en buen hora.

---

[273] *Puesto que:* 'aunque' (véanse Keniston, § 28.44; Lapesa, *Historia*, § 97.8; y Gutiérrez Cuadrado, págs. 839-840).
[274] *Ofensa:* 'daño'. *Ofender,* «hacer daño a otro» (Covarrubias).
[275] *En rehenes:* 'en calidad de rehenes', frase hecha usada por historiadores, poetas y dramaturgos de esos años, como atestigua el *CORDE.*
[276] *Arboleda...:* decorado verbal.

Traed acá ese mor[o], [y al] momento
se tornen a doblar las centinelas
y no dejen las armas de las manos
hasta que venga el deseado día.

Vanse todos y queda solo TANCREDO.

TANCREDO ¿Quién sacó de cobardía
honra más cierta y segura?
¿Es Clorinda por ventura
ésta que me desafía?
Que yo le pondré mi pecho
desarmado donde haga
otra nueva mortal llaga
sobre la que Amor ha hecho.
A mí viene por triunfar
de mi honra, yo a ella voy
por dejar de ser quien soy[277],
sólo por la contentar,
que si me quita la vida,
sin hacella yo defensa,
es a mi alma su ofensa
honra y gloria conocida.
¡Pues aguijad! ¡A buscalla![278]
¿Que perezcáis? ¿Qué es aquesto?[279]
Mas, ay de mí, que tan presto
tan alto bien no se halla.

Vase, y sale ERMINIA.

ERMINIA Altos cielos, ¿dónde estoy?
¿En qué habrá Alzardo parado?
En mal, si es tan desdichado
como yo triste lo soy.
¡Oh, si supieses, Tancredo,

---

[277] El *soy quien soy* se convertirá en una fórmula habitual en la comedia nueva.
[278] *Aguijar:* literalmente, 'espolear', pero también «acelerar, estimular y dar prisa» *(Autoridades)*. Cfr. *Araucana* (I, pág. 153) y *Los baños* (vv. 91 y 109).
[279] Seguimos la enmienda propuesta por Sevilla.

y cómo por ti el amor
da espuelas a mi dolor
y pone espuelas al miedo,
vendrías a remediarme,
aunque más de acero fueses!
Y si a esto no vinieses,
sería a desengañarme.
Ay, cuitada, ¿qué rumor
es éste que agora siento?
¿Si es mi bien? ¿Si es mi contento?
¿Si es mi gloria? ¿Si es mi amor?
Armado viene y es él
porque otro no puede ser,
que ansí me lo da a entender
este corazón fiel.

Sale TANCREDO *y dice:*

TANCREDO Dime, guerrero, ¿aguardas por ventura
algún cristiano aquí?

ERMINIA Señor, sí aguardo;
[no] sé si por ventura o desventura,
sé que por verle me consumo y ardo.

TANCREDO ¿Quiesme decir tu nombre?[280]

ERMINIA No es cordura
preguntármelo vos.

TANCREDO Dilo, que tardo,
si no eres tú que busco, en ver aquella
qu'es de mi escuridad la luz y estrella.

ERMINIA ¿Llamáisos vos Tancredo?[281]

TANCREDO Así me llamo,
y aun vos, a lo que creo, sois aquella

---

[280] *Quiesme: quies* es forma coloquial, aceptada en la lengua teatral, por *quieres* y aparece también, por ejemplo, en una de las versiones de *Numancia (Ocho comedias*, v. 2124). Cfr. Lapesa, *Historia*, § 116.4.

[281] *Llamáisos:* en ese tiempo aún encontramos el pronombre inacentuado pospuesto al verbo sobre todo a comienzo de frase, frente al moderno *os llamáis* (Lapesa, *Historia*, § 97.9).

a quien yo adoro, reverencio y amo[282],
y a quien Amor dio el título de bella.
Vos sois el sol en quien, mi luz, me
[inflamo;
vos sois el norte firme, vos la estrella
por quien [se] guía el pensamiento mío
y se rige y gobierna mi albedrío.

ERMINIA Pues yo, de cualquier punto que mirar[o]n
mis ojos tu beldad y gentileza,
y atenta e [intensamente] contemplaron
[tu grande libertad y fortaleza][283];
a tu valor mis fuerzas s'entregaron,
rendida quedó el alma a tu grandeza.
De nuevo torno a ser su prisionera,
en más fuerte prisión y duradera.

TANCREDO Conforme a la verdad, Clorinda amada,
dame en señal esa divina mano,
y en hora venturosa la Fortuna
a tu cielo levanta este cristiano.

ERMINIA ¡Ay sin ventura, ay triste, ay desdichada!
¡Cómo mi gozo me ha salido vano!
¡Ay, Tancredo crüel! ¿Por qué no miras
a quién abrazas y por quién suspiras?
¡Ay, Tancredo, cómo veo
que en esta triste ocasión
te cegó a ti la afición[284]
y a mí me turbó el deseo!
No soy yo Clorinda, no,
pero soy aquella triste
a quien tú libre hiciste,

---

[282] Véase la sección sobre el estilo de nuestra introducción, donde explicamos la hipótesis de Montero Reguera sobre este verso.

[283] Reconstruimos el verso falto métricamente y sin sentido de *P:* «turcal liberal y fortaleza». *Liberal* parece usarse con un sentido semejante al que tiene en los vv. 688 y 695.

[284] *Afición... deseo:* se oponen en este verso y el que sigue la *afición* (de *aficionar:* «ganar la voluntad de otros con su hermosura, con su virtud y buenas partes, atrayendo a sí las personas con quien trata», *Tesoro)* y el *deseo* («anhelo o apetencia», *Autoridades).* Más abajo se opondrán *amor* y *afición* (vv. 1892-1893).

y ella más se cautivó.
Erminia soy, la cuitada,
en tan triste hora nacida
qu'entonces se vio rendida
cuando se vio libertada.
¿Por qué, Tancredo, te admiras,
pues es de Amor este hecho
y sabes que no hay pecho
que se escape de sus viras?

TANCREDO Dime, Erminia, ¿dó está el dueño
desas armas?

ERMINIA ¿Dónde está?
Donde nada se le da
de amor: durmiendo a buen sueño.

TANCREDO Pues, dime, ¿cómo han venido
a tu poder?

ERMINIA ¿Qué preguntas?
Qu'esas preguntas son puntas
que traspasan mi sentido.
¿Que ansí, Tancredo, te pierdes,
y que así el amor [te] rinda
que preguntes por Clorinda
y que de mí no te acuerdes?
Si quies remediar mis males
olvida, aunque brevemente,
la ausente por la presente,
pues que entrambas son iguales;
esto en cuanto la hermosura
según que la fama aprueba,
mas que si Clorinda lleva
la ventaja en la ventura.
Mas, aunque desta manera
quiera Amor desengañarme,
torna, Tancredo, [a] abrazarme
por estas armas siquiera.
Haciéndome a mí [favor]
en esto tu gusto harás,
y vendré yo a d[e]ber más
a las armas que al amor.

TANCREDO Yo no te puedo negar,
Erminia, mi pensamiento,
ni me puedo de mi intento
un solo punto mudar.
Y toma en satisfación
de tu angustia y tu dolor,
que si tú m[u]eres de amor
yo perezco de afición.
Y porque más me acabe
Amor en tan triste aprieto,
tiene mi dolor secreto
y qu'el tuyo ya se sabe.
ERMINIA ¿Cómo admitiré disculpa
del causador de mi pena?
TANCREDO El que a penar se condena
ése mismo me disculpa.
[Amor] es la causa desto,
pues su brazo poderoso
no fue conmigo piadoso
si fue contigo molesto.
Recógete a la ciudad,
Erminia, y vive segura,
y en mejor modo procura
conservar tu libertad,
que la mía de rendida
no puede satisfacer[te].
ERMINIA Ni yo sé, si no la muerte,
quién pueda dar[me] la vida;
debrías considerar
que te obligo por quien soy,
y porque a matar[me] voy,
tan contra mi voluntad,
y que te ofrezco aparejo[285],
mi voluntad y el lugar
para que puedas mudar
en remedio tu consejo.

---

[285] *Aparejo:* «lo necesario para hacer alguna cosa» *(Tesoro)*. Con el mismo sentido en *Numancia*, v. 155.

No me mandes recoger
a la ciudad, oh Tancredo,
que para quitarme el miedo
basta estar en tu poder;
contigo estoy bien segura
de las marciales ofensas
y mi alma [o]tras defensas
ni las quiere ni procura.
Cuanto más liberal fuiste
conmigo, y tú lo mostraste,
con el alma te quedaste
si al cuerpo libre hiciste.
Ansí qu'estás obligado
a mirar por tu cautiva
y procurarla que viva
como señor bien mirado[286].

TANCREDO Si llevas, Erminia, al cabo,
con la razón mi dolor,
verás que no soy señor
sino humilde y mudo esclavo,
y que no tengo poder
para mirar lo qu'es mío
porque todo mi albedrío
está en ajeno querer.
Juzga por tu corazón
el mío cuál debe estar,
y vendrás a disculpar
por la tuya mi afición,
y verás cuán poco valgo
para librarte de aprieto,
y que soy nada, en efeto,
aunque parezca ser algo.

ERMINIA ¿Tan notorio desengaño
a tan notoria amistad?
¿Y tan estraña crueldad
a un amor que es ta[n] estraño?

---

[286] *Bien mirado:* 'bien advertido, bien apercibido', como se deduce del *Tesoro* (bajo *mirar).*

¡Cielos que lo consentís
y queréis que os llamen cielos!
Mas no os llaman sino celos,
que la clemencia encubrís.
¡Tancredo, adiós!

TANCREDO Él te guíe.

ERMINIA ¿Adónde me ha de guiar
si no me guía al lugar
que más de ti me desvíe?
¿Quies que diga algo a Clorinda?

TANCREDO Cual me dejas y cual vas.

ERMINIA Ya no me faltaba más
sino que a esto me rinda.
Dos cosas quiero rogarte,
Tancredo, por amistad:
que si tomas la ciudad
de mí quieras acordarte,
y no para cautivarme
pues ya me tienes cautiva,
mas para abrasarme viva
pues que gustas de acabarme;
y la otra es que me invíes
aquel moro mi criado.

TANCREDO De aquesto tendré cuidado;
de lo demás no confíes,
que de cualquiera manera
serás siempre mi señora,
presa o libre, en la fe mora
o en la mía verdadera.

ERMINIA ¿Que es posible que has hablado
ya una palabra amorosa?

TANCREDO No es para mí nueva cosa
ser, señora, bien crïado.

ERMINIA De modo que a la crïanza
atribuís ese favor
y no a las muestras de amor
y a las sombras d'esperanza.
Pues con él parto y sin ella,
adiós otra vez, Tancredo.

TANCREDO ¡Adiós, Erminia!
ERMINIA ¿Que puedo
ir con él y no con ella?
¿Sin esperanza [y] amar?
Sola soy la que lo hace
y tú solo a quien le place
el verme desesperar.
Tancredo, adiós, la tercera
—y podré mejor decir,
pues que voy cierto a morir—:
Tancredo, adiós, la [postrera][287].

Vase ERMINIA.

TANCREDO ¿Cuál vas y cuál quedo yo?
¿Tú qué viste o yo qué vi?
Que yo muero por un *sí*
y tú acabas por un *no.*
[Tales son, amor], tus mañas[288],
en este aprieto nos pones:
[devoras] las intenciones
y consume[s] las entrañas[289].

Vase, y sale ARGENTE, *moro, con una barba o máscara de eunuco, y* CLORINDA, *armada con unas armas negras*[290] *o una sobrevista*[291] *negra, y sobre ellas unas plumas.*

---

[287] *Postrera:* Arata ya subsanó el evidente error del manuscrito, que trae aquí «la tercera».

[288] Esta redondilla no tiene sentido en *P:* «En tal son ame tus mañas / en este aprieto nos pones / de bida las intenciones / y consume las entrañas». Seguimos las enmiendas propuestas por Arata.

[289] En este punto debía, según Arata, terminar la tercera jornada del texto original antes de su refundición en tres jornadas (2002, pág. 33).

[290] *Armas negras:* «llamamos espadas blancas las aceradas con que nos defendemos y ofendemos, a diferencia de las de esgrima, que son de sólo hierro, sin lustre, sin corte y con botón en la punta» *(Tesoro).*

[291] *Sobrevista:* caben dos posibilidades: lo más probable, una prenda que se vestía sobre la armadura, como en la frase «sobre las armas traía una sobre-

ARGENTE[292] ¿Qué, en fin, Clorinda, estás puesta
en proseguir tal jornada?[293]
CLORINDA Estoy tan determinada
qu'el tardar ya me molesta.
Las máquinas levantadas
de los soberbios cristianos
han de ser por estas manos
destruïdas y abrasadas.
Argante [viene] conmigo;
mas no, que yo voy con él
y puéde[n]se asperar dél
más cosas de las que digo.
ARGENTE Ay, Clorinda, cómo [veo]
qu'en tu determinación
se encierra tu perdición
seguida por tu deseo.
No me dan miedo las armas
cristianas que has de romper,
ni tristes agüeros ver
esas negras de que te armas[294];
otra causa más bastante[295]
me hace no tema en vano,
y no el escuadrón cristiano
por nuestro mal arrogante.

---

vista o casaca» *(Quijote,* II, 14, pág. 741), o bien una «plancha de acero que se une al borde que hacen los morriones en el hueco que está hacia la cara, en un imperfecto medio círculo más ancho en el medio. Llamóse así por ponerse sobre los ojos, o vista, con tal distancia que los defienda y se pueda al mismo tiempo ver» *(Autoridades)*, esto es, una visera del casco (cfr. *Araucana*, I, pág. 358).

[292] Arata señaló que, seguramente a partir de la solución errónea de la abreviatura *Ar.*, en todas las acotaciones y en los diálogos el copista había transcrito en un principio el nombre de Argente como *Argante*, sin advertir que se trata de un personaje diferente del *Argante* guerrero que salía en la primera y segunda jornada. Después corrigió el error sustituyendo la *a* por *e*. Es evidente que en esta escena habla el ayo eunuco de Clorinda.

[293] *Jornada:* puede tener aquí el sentido de 'operación militar', ya indicado, o el de 'viaje, camino', atestiguado por el *Tesoro.*

[294] *Negras:* se entiende, por elipsis: 'esas armas negras de que te armas'.

[295] *Más bastante: CORDE* recoge ejemplos desde 1535 en adelante.

CLORINDA Debes, Argente, tener,
como tu lengua declara,
el ánimo cual la cara,
y la cara es de mujer.
Aunque mujeres habría
a quien, si tú parecieras,
muchas ventajas hicieras
al varón de más valía.
ARGENTE Agora conocerás,
Clorinda, si con razón
temo de tu perdición
en esta verdad que oirás.
CLORINDA Di, que yo te escucharé
si largo el cuento no fuere.
ARGENTE Todo lo más que pudiere,
señora, lo abreviaré[296].
El [sonado] rey de Etiopia[297],
que la ley cristiana guarda
de amor y de celos siente
el alma toda abrasada
por la reina su mujer,
morena pero agraciada,
de la cual fui yo su esclavo,
y como eunuco en su cámara
cual doncella la servía,
costumbre entr'ellos usada.
Donde la reina dormía,
en una tabla pintada,
un armado caballero
con hermoso rostro estaba
y una doncella hermosa

---

[296] La relación que sigue (vv. 2054-2159) imita, aunque no directamente, sino a través de Tasso, el episodio de la concepción de Cariclea relatada por el sabio Sisimitres en *Las etiópicas* de Heliodoro (libro X, pág. 444).

[297] *Sonado:* es oportuna aquí la lección propuesta por Arata en lugar del «senado» del manuscrito. Comienza en este verso y sigue hasta el v. 2175 la única tirada en romance de la pieza: cfr. Arata (2002, pág. 37) y la sección sobre la métrica de nuestra introducción.

a quien una sierpe brava
con fiero error y semblante
crudamente amenazaba[298].
En esta mesma sazón
la reina estaba preñada.
Parió la reina, y el parto
fue una niña hermosa y blanca,
casi en todo semejante
a la que pintada estaba.
Confusa, con miedo y triste
quedó la reina cuitada
viendo el parto hermoso y blanco
donde negro l'esperaba,
y la condición celosa
del rey la tiene turbada.
Teme, si descubre el parto,
su cierta muerte y infamia.
En fin, tomó por remedio
en trocar su prenda amada
a una negra crïatura
que recién nacida estaba.
Esto fue con tal secreto
que nunca el rey supo nada.
Entregóme a mí la reina
la hija que tanto amaba
y rogóme la trujese
donde la hiciese cristiana,
pues hacerlo allí no pudo,
que su ley más tiempo manda[299].
Diome infinitas riquezas,
vertieron sus ojos lágrimas,
y al caballero pintado
con tierno pecho rogaba.
Y al pasar de una floresta
vi una tigre divisada
y con el miedo subíme,

[298] *Crudamente:* 'cruelmente'.
[299] *Su ley... manda:* 'su religión musulmana es allí antigua y está más arraigada'.

con el miedo en una haya[300],
dejando la crïatura
en el suelo, a quien llegara
la fiera y con mansedumbre
a sus labios aplicara
los pechos de leche llenos,
cosa que contarlo espanta.
Fuese y sin lisión la deja[301]
de hambrienta contenta y harta.
Del árbol bajé yo al punto
que apuntaba la mañana.
Torné a seguir mi vïaje
con la niña mal guardada
y a las orillas de un río
descubrí gente enseñada
a robos y a desafueros,
y a matar ejercitada[302].
Arrojéme luego al río,
y en una mano llevaba,
la niña alzada en el aire,
con la otra rompía el agua;
pero la rauda corriente,
mis fuerzas dibilitaba
y con temor de la muerte
otra vez solté la carga,
y agonizado y cansado
en fin a tierra llegara;
mas antes que yo llegase
ya la niña en tierra estaba,
allí traída del cielo

---

[300] Hay en este romance repeticiones que recuerdan al romancero tradicional: véanse los vv. 2075 y 2080, 2104 y 2105.

[301] *Lisión:* lesión. El motivo de la fiera amansada es tan corriente que Virués le da la vuelta y lo utiliza en su *Montserrate* para encarecer la hermosura de una mujer, tan bella que «sólo con el mirar, rendir podía / el furor de una tigre rigurosa» (canto II, pág. 507).

[302] *Gente...*: en esta peripecia bizantina hacen su aparición los tópicos bandidos, como en la novela citada de Heliodoro.

que por su vida miraba.
Y aquella noche, entre sueños,
un fuerte miedo me asalta:
vi el armado caballero
que te [he] dicho de la tabla[303],
el cual con voz enojosa
y terrible así me habla:
«¿Por qué, Argente, no bautizas
a esa niña? ¿Por qué tardas?
Mas yo, que soy guardador
de su cuerpo y de su alma,
a pesar tuyo haré
que muera en la ley cristiana».
Desapareció al momento,
pero yo no me di nada,
a trueco de verte mora,
de todas sus amenazas;
que tú eres, Clorinda bella,
esta [niña] desdichada,
que por tantas desventuras
has venido a ser honrada,
y por tu valor estraño
temida y reverenciada
de cuantos a sus oídos
llevó tu nombre la fama.
Esto he querido contarte
porque sé que lo inorabas
por [pasarte] en la niñez[304],
que lo demás no importaba.
Sólo me importa decirte
qu'esta noche a mí tornara
[aquel] caballero blanco
el cual dijo que es tu guarda,
y me ha dicho qu'esta noche

---

303 *Tabla... habla:* rima consonante impropia del romance.

304 *Pasarte:* en el manuscrito se lee *pesarte*. Arata ya enmendó en *pasarte*, que tiene más sentido.

has de ser muerta y cristiana,
y qu'esto será sin duda
antes que amanezca el alba.
Por esto, Clorinda mía,
te ruego que allá no salgas,
al campo de los cristianos
donde la muerte te aguarda.

CLORINDA Cuanto más de grande estado
me dices que soy venida
tanto más esta salida
m'encita y pone cuidado,
que si he querido hasta aquí
por mí sola señalarme[305],
agora habré de mostrarme[306]
por mis padres y por mí.
En la ley que me enseñaste
pienso vivir y morir,
y en estorbarme el salir
más tiempo aquí no se gaste,
qu'el cielo, que en mi defensa
tantas veces se ha mostrado,
desta impresa que he tomado
me volverá sin ofensa.

ARGENTE ¡Ay, hija, cómo porfías
con la fuerza de tu [suerte]
a querer [causar] la muerte
a los tuyos y a mis días![307]

Entra ARGANTE *con dos cestas llenas de pelotas de pez y resina, y da la una a* CLORINDA, *y una o dos escobas en la mano untadas todas con pez*[308].

---

[305] *Por... señalarme:* 'distinguirme por mí misma'.

[306] *Mostrarme: mostrarse* es aquí «portarse correspondientemente a su oficio, dignidad o calidad» *(Autoridades)*.

[307] *A los tuyos y a mis días:* en elipsis, 'a tus días —a tu vida— y a los míos'.

[308] Arata comentó detenidamente esta acotación (2002, pág. 46, n. 46) para deducir de ella que el autor siguió el texto italiano original *(Gerusalemme,* XII, 42), y no las traducciones de Sedeño y Cairasco, que lo simplificaban en un detalle

ARGANTE Clorinda, en lo que acordamos,
¿has mudado de consejo?
CLORINDA Si traes, Argante, aparejo,
torno a decir que partamos.
ARGANTE Sí traigo y, a lo que creo,
ello es tal y tan perfecto
que ha de traer el efeto
conforme a mi deseo;
mas, ¿para qué trais vestida[309]
esa sobrevista negra
que el corazón desalegra?[310]
CLORINDA No quiero ser conocida.
Pero partamos, qu'es hora.
Argente, quédate a Dios[311].
ARGENTE A peligro vais los dos,
qu'el alma en pensarlo llora,
creo, de lo que imagino.
Ya, Dios, es vuestra sentencia:
haced por vuestra clemencia
un mentiroso adevino.

Vase, y quedan solos ARGANTE *y* CLORINDA, *y dice* ARGANTE:

---

importante: las bolas incendiarias no están encendidas aún en la obra de Tasso, como no lo están aquí, mientras que los dos traductores españoles dieron por sentado que ya están ardiendo, algo que contradice la táctica militar, puesto que atraería sobre los dos guerreros la atención del enemigo en esta escena nocturna.

[309] *Trais:* traes.

[310] *Desalegra:* voz no atestiguada en los léxicos de la época ni en el *CORDE* ni en el vocabulario cervantino de Fernández Gómez, aunque son frecuentes en Cervantes algunos otros verbos así sufijados: *desnevar, desobligar, desmenguar,* etc., como atestigua ese mismo lexicógrafo. A ellos hay que añadir el raro *desmover,* en la *Numancia* (v. 985). Pero no todos debían de ser de uso habitual, pues Covarrubias registra sólo la mitad de ellos. Tárrega emplea *desobligar (El cerco de Pavía,* en *Poetas dramáticos,* I, pág. 468). En Ercilla también se usan varios que hoy se han perdido (véase el índice de notas de *La Araucana).*

[311] La heroína se despide de su ayo, Argente, para emprender su misión de sabotaje con el guerrero Argante.

ARGANTE Advierte, Clorinda, luego
como a las máquinas llegues,
que como pudieres [pegues]
por todas partes el fuego,
que, según que sopla y corre
y va reforzando el viento[312],
sin duda que a mi intento
el cielo ayuda y socorre.
CLORINDA Descuídate deso, Argante,
que yo haré lo que verás.
Pero mira cómo vas,
qu'el campo tienes delante:
ves la máquina allí.
ARGANTE Pues sin mucho desvïarte
acude por esa parte,
que yo acudo por aquí.

Entran dentro y queman algún ramo seco que haga llama por un rato, y luego tóquese alarma con gran fuerza de dentro. Sale GODOFRE, BOEMUNDO, CHARLES *y* FABRICIO *y* REIMUNDO *y todos los demás que pudieren, unos desnudos y otros mal armados, todos diciendo: «¡Apriesa, alarma, alarma!».*

GODOFRE ¡A las máquinas, presto, amigos míos!
¡Allí es el fuego, allí se toca alarma!
¡Agua, soldados! ¡Agua, gastadores!
¡No tr[i]unfe el fuego del trabajo nuestro!
¿No viene el agua? ¡Acude, Boemundo!
¿Adónde está Tancredo?
BOEMUNDO En la refriega
anda ya envuelto con los enemigos,
¡Las máquinas se abrasan, qué desdicha!

---

[312] *Reforzando el viento:* este verbo es usado frecuentemente por Cervantes y esta misma expresión aparece también en *El amante liberal*, pág. 122. Este viento que colabora en el sabotaje es quizás un lejano eco realista de las constantes injerencias del *deus ex machina* meteorológico en la obra tassiana, en apoyo o en perjuicio de unos u otros guerreros.

GODOFRE ¡Seguidme todos! ¡Muera el fuego,
[mueran
más vidas! ¡Amigos, ea, soldados!

Vanse todos, y salen soldados con herradas[313]
de agua y jarras. Entran por una puerta y salen
por otra[314]*, y dentro anda el mismo ruido de*
trompetas y atambores, gritando «alarma»,
y a poco espacio sale CLORINDA:

CLORINDA Volver a la ciudad es escusado,
qu'el paso está tomado de enemigos.
Seguir quiero esta senda, ¡gentil cosa!
¿Por ventura, Clorinda, vas huyendo?
No es sino retirarte, y es cordura
ceder a la p[o]tencia demasiada
del enemigo. Argante ya está dentro
de la ciudad, pues esto es lo que importa.
Pies, aguijad, que la cerrada noche
encubrirá mi ardid y retirada.

Sale TANCREDO.

TANCREDO No te me esconderás si te escondieses
en el escuro centro de la tierra.
Valeroso soldado, espera, espera,
que aquí, en tan grande hazaña acometido,
muy mal le está y parece tanto huir.

Éntrase[315] *tras della y de todos.*
Sale GODOFRE *y los demás, eceto* BOEMUNDO.

---

[313] *Herradas:* «cierto género de cubo con que sacan agua de los pozos, y aunque es de palo, se dijo así por los cercos que tiene de hierro» *(Tesoro).*

[314] *Entran... salen:* 'entran en el vestuario por una puerta y salen al escenario por la otra'.

[315] *Éntrase:* de nuevo, se entiende que el personaje sale del tablado y entra en el vestuario.

GODOFRE ¡Que hayan podido dos soldados tanto
y que se retirasen a su salvo![316]
FABRICIO No más del uno solamente pudo
entrarse en la ciudad.
GODOFRE ¿Y el otro? ¿Es muerto?
[FABRICIO][317] Tancredo y Boemundo le siguieron,
que con la luz de las ardientes máquinas
los vi, si no me engaño.
GODOFRE Estraño hecho,
si nuestra diligencia no estorbara
su estraño y atrevido pensamiento.
¿Quién podrán ser tan valerosos moros?
[FABRICIO] No sé, señor.
GODOFRE Pues yo sé que mañana
habrá[n] bien menester su esfuerzo y
[fuerza.
[A] retirar, amigos, y al descanso
entregad los cansados lasos miembros[318]
este poco que queda de la noche,
que es menester mañana estar holgados.

Vanse todos, y dentro suenan golpes d'espadas como que se combaten, y dice TANCREDO *a vozes:*

TANCREDO Tu vida acabar[é] con tu denuedo
al filo desta espada, moro fuerte.
CLORINDA Combate y calla. Guarda tú tu vida,
que bien tienes de qué si acaso es éste
el brazo que mi espada regir suele.
TANCREDO ¡Ríndete, acaba ya!

---

[316] *A su salvo:* 'sin inconveniente'. No es expresión atestiguada en las obras de Cervantes.

[317] El manuscrito atribuye erróneamente este parlamento a Godofre y el del v. 2267 a Tancredo, que está entre bastidores.

[318] *Laso:* «cansado, debilitado». Es adjetivo raro y cultista ya en escritores del Siglo de Oro, como anota Corominas. Cervantes lo usa varias veces, según Fernández Gómez. Cfr. Macrí, págs. 113 y 146.

CLORINDA Primero el alma
saldrá deste mi pecho qu'el esfuerzo
qu'en él, con valeroso intento, encierro.
TANCREDO Pues desa pertinacia toma el pago.

Suena un gran golpe dentro, y sale luego CLORINDA *con la espada rota y muy desmayada, y sale tra[s] ella* TANCREDO *con la espada sangrienta.*

CLORINDA Venciste, fuerte cristiano,
pero si desta vitoria
quieres llevar mayor gloria,
detén un poco la mano,
que no será honrosa palma
la que [g]anarás, si adviertes,
en querer darme dos muertes:
una al cuerpo y otra al alma.
Mas antes que el parasismo[319]
último llegue a acabarme,
suplícote quieras darme[320]
como pudieres bautismo[321].
Que si me le das, señor[322],
en esta hora dichosa
yo seré la venturosa
aunque tú eres vencedor.
Antes me le da que rinda
esta alma de intentos rica[323],

---

[319] *Parasismo:* 'síncope, desmayo'. «Los accidentes del que está mortal, cuando se traspone» *(Tesoro).*

[320] *Quieras darme:* Keniston comenta que *querer* es aquí un auxiliar modal que expresa deseo (§ 34.71).

[321] *Bautismo:* la conversión *in articulo mortis* de los enamorados es una situación frecuente en la épica italiana.

[322] *Me le das:* el bautizo, con leísmo. Cfr. Gutiérrez Cuadrado, que señala que el leísmo con pronombre *le* en lugar de un *lo* referido a su vez a un objeto es más raro que el leísmo de complemento directo de persona y lo considera un rasgo cervantino (pág. 845).

[323] *Intento:* «fin o propósito» *(Tesoro).*

que la que te lo suplica
es la nombrada Clorinda.

TANCREDO Cielos, ¿qué es esto? ¿Qué siento,
santo y poderoso Dios?

CLORINDA Decid, señor, quién sois vos,
que ansí os duele mi tormento.

TANCREDO Soy el que sin vos no puedo
vivir porque sois mi vida,
soy la sombra dolorida
del miserable Tancredo.

CLORINDA ¡Oh, valeroso guerrero,
si te precias de cristiano,
dame la vida [tempra]no[324]
aunque tan tarde la quiero!
No hagas que más me tarde
si en mi bien te determinas,
puesto que gracias divinas
por jamás vinieron tarde[325].

TANCREDO [Medio] a mi [mal] inclemente[326]
¿dó hallaré? ¿[y a] tu dolencia?

CLORINDA Para el tuyo en la paciencia,
para el mío en una fuente[327],

---

[324] *Vida:* como confirma el v. 2333, el bautismo cristiano suponía desde antiguo la resurrección a la vida en Cristo (véase *bautismo, Diccionario de las religiones).*

[325] *Por jamás:* 'nunca jamás'. Esta expresión adverbial está atestiguada en el *Quijote,* el *Viaje del Parnaso* y *El rufián dichoso.*

[326] Versos 2318-2319: en el manuscrito se lee «Medida mi alma ynclemente / do allare y a tu dolencia». Arata anotó aquí, en un principio, dos posibles alternativas para este verso, según él, falto de sentido: «Medi(d) a mi alma inclemente: / ¿dó hallaré ya tu dolencia?», o bien: «Medi(d) a mí, alma inclemente: / ¿dó hallaré ya tu dolencia?» (1992). En 2002 propuso, en cambio: «Medio a mi alma inclemente / ¿dó hallaré, y a tu dolencia?»; o bien: «Médico a mi alma inclemente, / ¿dó hallaré, y a tu dolencia?», que aceptamos con un nuevo retoque. Sevilla propone «Medida a mi alma inclemente». En todo caso, debe tenerse en cuenta la respuesta de Clorinda a esta frase, que no sólo pide un antecedente masculino del tipo de los sugeridos por Arata *(medio* o *médico),* sino también el cambio del femenino *alma* al masculino *mal.* Afinamos, además, la puntuación.

[327] *Fuente:* «fuentes son ciertas llagas en el cuerpo del hombre, que por manar podre y materia les dieron ese nombre» *(Tesoro).*

la cual hallarás, Tancredo,
según creo [a] aquella parte.

TANCREDO Ni quiero sola dejarte,
ni menos ir sol[o] puedo,
que si te acaba la herida
del brazo, en mi daño, fuerte,
en mí el dolor de tu muerte
me va acabando la vida.

CLORINDA Pues en tus manos estriba
levantar ya mi bajeza[328];
saca fuerzas de flaqueza
y llévame donde viva,
que si haces este hecho
[será] sin duda, señor,
la recompensa mayor
que no el daño que me has hecho.
Acaba ya, que me acabo.

TANCREDO Ven en los brazos de quien
de toda su gloria y bien
por su mal ha visto el cabo[329].
¡Oh, más dichoso que Atlante[330],
si con más gusto y consuelo
sostuviera aqueste cielo
al divino semejante!
Pero, por mi mal gobierno,
más me fatiga esta carga
que la que mi vida embarga
en el hondo y duro infierno.

---

[328] *Bajeza:* no tiene aquí el sentido actual de 'acción indigna' *(DRAE)*, sino el de 'postración, abatimiento'.

[329] *Ha visto el cabo:* «Proseguir hasta ver el cabo, hasta ver el fin» *(Tesoro,* bajo *Cabo).*

[330] *Atlante:* gigante de la primera generación de dioses que fue castigado con sostener eternamente la bóveda celeste por haberse levantado contra Zeus. Fue hermano de Prometeo y padre de las Pléyades y las Hespérides.

Vanse, y salen GODOFRE *y* PEDRO ERMITAÑO *con un crucifijo en la manga cubierto con velo negro, el cual sacará cuando hablare y todos los demás salen, [e]ceto* TANCREDO.

GODOFRE
Hoy es el día fuerte, compañeros,
que la bárbara sangre descreída,
abriéndole camino los aceros
vuestros, será con su dolor vertida.
No pienso desta hazaña encarecer[os]
—si tiene, cual espero, la salida—
cuánto se ensalzará nuestra fortuna,
pues escapa de esplicación alguna.
Hoy echamos el sello a la ganancia
de aquellos triunfos hasta aquí
[alcanzados.
Hoy se acaba o se encubra la arrogancia
de tantos enemigos conjurados.
En fin, ¡oh flor de Italia, oh flor de
[Francia!,
haced que vuestros frutos sazonados
hoy sean con los hechos peregrinos
de vuestro nombre y vuestros brazos
[dignos.

Entra TANCREDO *con la sobrevestidura negra de* CLORINDA *puesta con su escudo de la tigre, cubierto de luto, y pónese triste a un lado del teatro, y prosigue adelante* GODOFRE.

GODOFRE
Las largas esperanzas, sustentadas
con tan largos trabajos y aspereza,
hasta aquí en el cortar de las espadas
traídas con valor y fortaleza,
hoy han de ser a dulce fin llegadas
a pesar de la bárbara fiereza,
que mal podrá[n] sus defendidos muros
resistir vuestros brazos fuertes, duros.

Dan todos voces diciendo: «¡Ansí lo quiere Dios!»
y luego habla PEDRO ERMITAÑO.

PEDRO ERMITAÑO Bien decís, oh soldados valerosos,
que ansí lo quiere Dios, y ansí lo ordena
el osar de temidos y briosos
por vuestra gloria propia muerte ajena.
Mas si queréis ligeros y animosos *Saca el crucifijo.*
[subir] a la contraria y alta almena,
primero entrad por estas cinco puertas[331]
que para daros triunfo está[n] abiertas.
Poned el corazon, poné los ojos
en ésta de Dios-hombre semejan[te][332]:
veréis que en vuestros pechos a manojos
se aumenta y fortalece la esperanza;
y luego tendréis ciertos los despojos[333]
que encierra esta ciudad, y en confianza
deste buen Dios por quien aquí llegamos,
seguros de [vencer] acometamos.

Otra vez todos: «¡Ansí lo quiere Dios!»

GODOFRE Dejad, pues, [oh] Tancredo, la tristeza
qu'el caso que he sabido te acarrea.
Con tu sólo ardid y fortaleza

---

[331] *Puertas:* el problema de las puertas de Jerusalén es complejo y difieren sobre su número los testimonios antiguos. El *Diccionario de la Biblia* resume el asunto, pero en ningún caso la lista se reduce a cinco. En el siglo XI las puertas debían ser siete (si excluimos la llamada puerta Nueva), por ejemplo, según el mapa de Setton que refleja la Jerusalén medieval (vol. IV, fig. 4). Hazard describe la ciudad ya en posesión de los cruzados con siete puertas (pág. 33).

[332] *P: semejante.* 'mirad esta semejanza del Dios-hombre que es el crucifijo'. Es detalle inventado por nuestro autor.

[333] *Despojos:* «Lo que se trae tomado del enemigo, por otro nombre presa» *(Tesoro)*, esto es, el botín de guerra, que fue muy abundante en Antioquía y después en Jerusalén, donde fueron saqueados incluso algunos lugares santos como el Templo, a pesar de las estrictas condiciones impuestas inicialmente por Urbano. Fulquerio dedica un capítulo y parte de otro al enorme botín en esa última ciudad, que incluyó las propias casas de los ciudadanos, en las que se establecieron los cruzados (lib. I, caps. XXVIII-XXIX).

apercibe tu gente a la pelea.
Reimundo [y] Boemundo con presteza,
por do Sión a la ciudad rodea[334],
el asalto comiencen denodado;
los demás por do tengo yo ordenado.

Vanse todos, y salen el TRABAJO *y* JERUSALÉN
y la ESPERANZA *como en la primera jornada.*
Y la ESPERANZA *lleve de la mano a* JERUSALÉN; *y*
la ESPERANZA *llevará una tunicela de tafetán*
debajo del vestido[335].

JERUSALÉN Cumplido he ya, Esperanza, tu consejo:
[al] escuadrón cristiano hoy [he] mostrado
por dó rendirme y sujetarme dejo.
Y tiéneme un buen fin asegurado
tu rostro, pues que nunca te has partido
desde que me echaste a éste de mi lado,
y más que regucija mi sentido
la Libertad qu'espero y el Contento,
por ti, dulce Esperanza, prometido.
Y no me engaña en esto el pensamiento,
porque veis el Contento aquí a do asoma
que por mí pasa cual ligero viento.

Sale un mancebo honesto y muy bien aderezado,
con alas en los pies y en los brazos y en la cabeza[336].
Y va a pasar por delante de JERUSALÉN, *y nunca*
ha d'estar sosegado en un lugar, y cuando sale dice:

---

[334] *Por do Sión... ordenado:* el monte Sión está al sur, por donde atacó Raimundo históricamente, mientras que Godofredo, Roberto de Flandes y el conde de Normandía parecen haber atacado por el noroeste según d'Aguilers, con un ataque de distracción en el ángulo noroeste (Peters, pág. 257; cfr. Fulquerio, pág. 120, y modernamente Runciman, *Historia*, pág. 270).

[335] En la escena que sigue el dramaturgo nos ofrece una completa coreografía, única en el teatro de la época si se excluye el caso cervantino.

[336] Algunos rasgos de esta alegoría encajan con la descripción que hará Ripa del Contento unos años después: «Joven vestido de traje blanco y amarillo, lleva brazos y piernas desnudos, siendo sus pies alados».

CONTENTO Quien, cuando puede, no me abraza y toma,
quedaráse sin mí, que soy ligero,
pues mi cerviz a nadie no se doma[337].

A este punto sale una mujer vestida como monja, coronada de flores, con un ramo en la mano de olivo y otro de palma, si le hubiere, y ésta es la LIBERTAD, *y dice*[338]:

LIBERTAD ¡Hola! ¿A quién digo? ¡Hola, compañero!
¿Adónde bueno vais con tanta priesa?
CONTENTO ¡Oh, Libertad amiga, aquí os espero!
Voy a regocijarme en una impresa
qu'emprende hoy un capitán famoso[339]
de quien no poco a todo Oriente pesa.
JERUSALÉN Contento, que contino presuroso
pasas por mí, sosiégate un momento
y en mis entrañas toma algún reposo.
CONTENTO Mal podré yo cumplir tu mandamiento
si tú a tu lado de contino tienes
al Trabajo, enemigo del Contento.
JERUSALÉN Amada Libertad, si acaso vienes
por dármela, suplícote que pares
y no entretenga[s] tus amados bienes,
que ya los instrumentos militares
suenan, ya se aparejan a librarme
millares de soldados y millares[340].

---

[337] *Nadie no:* véase *supra*, nota al v. 1224.

[338] *Dice:* véase la sección sobre las acotaciones de nuestra introducción para esta indicación redundante. La Libertad no coincide en sus rasgos con la alegoría correspondiente de Ripa, que, en cambio, sí recoge el olivo como atributo de numerosas alegorías, por ejemplo, la del Contento.

[339] *Hoy:* la batalla tuvo lugar exactamente el 15 de julio de 1099, aunque la aproximación de las torres comenzó la noche del 13 y durante el día 14, de manera que el *hoy* de la obra es una simplificación artística, al igual que el mando principal de Godofre.

[340] *Millares:* como ya hemos indicado más arriba, el autor sigue a los cronistas y propagandistas al acrecentar las cifras de la cruzada. En realidad, por ejem-

Suenan las trompetas al asalto.

CONTENTO Yo no sé quién me incita a no apartarme
deste lugar. Mover no puedo el paso.
LIBERTAD A mí también me incita a quedarme.
ESPERANZA ¿No son, Jerusalén, no son acaso
estas visiones ante ti venidas
que solían por ti pasar de paso?
JERUSALÉN Vuelve, mira, y verás apercebidas[341]
al divino asalto cristianas gentes
para ganarme a mí o perder sus vidas.
Oye los apellidos diferentes[342]
qu'en la ciudad y campo van formando

Gritan dentro: «¡Así lo quiere Dios! ¡Godofre, Godofre! ¡Francia, Francia!»[343], y hacen ruido con trompetas y atambores, y a poco rato luego cesa.

los contrarios feroces combatientes.
Bien puedes ya, Contento, ir en llegando
[.....-arte],
pues se va mi remedio aparejando.
CONTENTO La Libertad primero ha de abrazarte
y el Trabajo importuno que de cerca
[.....-arte]

---

plo, Godofredo de Bouillon, desgastado por la larga campaña previa, sólo contaba ya con unos 300 caballeros y 2000 infantes (Contamine, pág. 78). Con todo, no llega a incurrir en las hipérboles que señala, por ejemplo, Hermenegildo para las tragedias contemporáneas (1973, pág. 505).

[341] Arata comentó este y los tres versos que siguen y los contrastó con *Numancia*, vv. 2024-2025, y con otros versos de *La destruyción de Constantinopla* de Lobo Lasso (2002, págs. 42-43).

[342] *Apellidos:* 'gritos de guerra', como en *La Araucana*, I, pág. 419.

[343] *Así... Francia:* el cronista más fiable anota otro grito en la batalla final: «Dios nos ayude» (Fulquerio, pág. 121). Por lo demás, no es nada probable que los divididos cruzados históricos gritasen unánimemente en honor de Godofredo o de Francia.

JERUSALÉN ¡Las escalas arriman ya a mi cerca![344]
¡Los cristianos ya embisten la muralla!
¡Las máquinas ya llegan, ya están cerca!
ESPERANZA ¡Oh, qué terrible encuentro, oh qué [batalla

Torna a sonar la gritería.

en el muro y las máquinas se empieza!
¡Qué voces, qué romper de dura malla!

Dan voces y dicen: «¡Traigan aquí esa escala, disparen otra vez ese trabuco[345]*, aquí soldados, agua a las máquinas*[346]*, arriba soldados, que así lo quiere Dios!».*

[Oh,] Libertad, ¿no llegas? ¿Qué pereza[347]
te detiene, pues ves el buen comienzo
que al bien desta ciudad se le adereza?[348]

---

[344] *Las escalas...*: hay un relato detallado de la batalla histórica en Runciman (1969, págs. 336-337; *Historia,* págs. 270-272). Las discrepancias son notables: la lid duró casi tres días, aunque el combate decisivo tuviera lugar el día 15. Al atardecer del 14 de julio los cruzados lograron cubrir el foso y adosar a la muralla la torre de Raimundo, mientras que sólo a la mañana siguiente Godofredo, su hermano Eustacio y los suyos consiguieron aproximarse al muro norte con otra torre, junto a la puerta de las Flores. A mediodía, los loreneses coronaron la muralla con un puente y, ocupado el sector, pudieron emplearse escalas para que entrasen muchos más hombres y comenzase la lucha en las calles y edificios (Runciman, *Historia*, pág. 271).

[345] *Trabuco:* 'catapulta para lanzar piedras, con una plataforma, un mástil, dos soportes, una cuerda y un contrapeso'. Es mencionado en *La Araucana* («tiros arrojadizos y trabucos...», I, pág. 132) y en el *Quijote* (pág. 133), donde la crítica lo ha interpretado como un artefacto para lanzar cohetes. Arata señaló que se trataba de un arma anticuada, de la misma época que las ballestas, y que el autor intentó evitar así anacronismos (2002, pág. 46).

[346] *Agua:* el mayor riesgo para la máquina y sus tripulantes era, más que las armas enemigas, el fuego, contra el que iban protegidas con capas de cuero y metal y eran rociadas con agua. Contamine describe estas arriesgadas incursiones sobre los muros y parapetos de una ciudad cercada (págs. 129 y 131).

[347] Verso hipométrico, que enmendamos.

[348] *Adereza:* en el sentido de 'encaminar, dirigir'. Quizás se usa aquí erróneamente *aderezar* por *enderezar.*

TRABAJO Por agora yo solo soy quien venzo.
Aún dura todavía la contienda.
ESPERANZA De verte aquí me corro y avergüenzo.
TRABAJO Nadie deste lugar echarme entienda
si con [mi propia industria] no lo intenta
que es [allá] vano lo que más pretenda[349].
¡Muy bien me quitará viendo el afrenta
en qu'están los cristianos a este punto,
que muy poca esperanza les sustenta!
Enrique de Volterra llegó junto
a las almenas y al perder la vida[350].
Reimundo también queda allí difunto[351],
que ya van los cristianos de vencida.
Contento, [huye], Libertad, afuera,
porque aquí no ternéis buena acogida[352].

Apártase el CONTENTO *y* LIBERTAD.

ESPERANZA ¿Qué dices, fiero mostruo? Espera, espera,
verás que ha sido esta retirada
para tomar más brío en la refriega[353].
Mira la gente ilustre y bautizada[354]
cómo vuelve al asalto presurosa
[.....-ada]

---

[349] *Que es...*: el manuscrito da aquí una lección errónea («que es alda vano lo que más pretenda») y seguimos la enmienda propuesta por Sevilla.

[350] *Llegó...*: se entiende que 'llegó junto a las almenas y al hacerlo se aproximó también a su propia muerte'.

[351] *Reimundo:* el Raimundo IV de Saint-Gilles histórico no lograría coronar el muro con su torre de asalto el 15 de julio y moriría más tarde, en el asedio de Trípoli en el 1100. El Raimondo de Tasso, modelo de nuetro personaje, no sólo no perecía en la lid, sino que conquistaba la torre de David y mataba a Solimano (XX, 91).

[352] *Ternéis*: tendréis.

[353] *Para tomar...*: ya Arata señaló que aquí correspondería una rima en *-era.*

[354] *Ilustre y bautizada*: *bautizada* es expresión usada por Lobo Lasso en un contexto parecido de la *Tragedia de la destruyción* para referirse también al bando cristiano (v. 1265). Lo mismo sucede, por ejemplo, en *El cerco de Rodas* de Tárrega, donde se habla de la «bautizada gente» *(Poetas dramáticos,* I, pág. 301).

Tomad, Contento y Libertad gozosa.
Llegaos un poco más. Trabajo, huye

Tórnanse a poner el CONTENTO *y* LIBERTAD *junto a* JERUSALÉN.

desta ciudad que ya será dichosa.

TRABAJO Tu presencia y la déstas me destruye.
En fin, me voy, mas no me iré del todo
hasta ver cómo aquesta se concluye.

Apártase el TRABAJO.

JERUSALÉN Siempre tuviste un enfadoso modo
de proceder en todo cuanto haces.

TRABAJO Engáñaste, que al tiempo me acomodo.

ESPERANZA A grita [arriban] las contrarias haces[355]
a la muralla, sobre aquel soldado:
¡Arriba, amigo, que mal satisfaces![356]

JERUSALÉN No me seas tú al cabo ya pesado.
Un poco más te aparta, pues que
[miras]
al escuadrón cristiano mejorado.
¡Qué poco y qué despacio te retiras!
¡Contento, Libertad, llegaos agora!
¿Ya, Trabajo, te apartas, ya sospiras?

TRABAJO Sí hago, porque llega ya la hora
do tengo de buscar otra morada
porqu'ésta en el Contento se mejora.

ESPERANZA No estés, oh ciudad santa, desmayada.
Vuelve en ti, que si agora te maltratan
será que yo te deje re[s]taurada.

---

[355] *Arribar:* italianismo que Covarrubias recoge con sentido marítimo: «llegar a la orilla, llegar al puerto». Aquí tiene el valor más general de 'llegar' propio del italiano, que había sido empleado ya por Ercilla y que Cervantes usa al menos en dos ocasiones (Fernández Gómez).

[356] *Mal satisfaces:* se dirige al soldado que sirve mal a la causa.

Mira que ya de retirarse tratan
los turcos que no pueden sustenerse[357],
y unos a otros ya se desbaratan.
Procura el valeroso Arnesto verse[358]
encima de sus muros; [vele] encima
y cuán bien que se esfuerza [en]
[defenderse.
Él y Godofre han dado honrosa cima[359]
al asalto feroz de aqueste día
como soldados fuertes y d'estima.
Mira cuál se dilata el alegría
en los cristianos pechos y la gloria
del fin honroso desta patria mía.
Oye los apellidos de vitoria

Digan de adentro: «¡Vitoria, que así lo quiere Dios!
¡Francia, Francia, Italia, Italia!», y suenan las [c]heremías.

que invían los cristianos hasta el cielo,
dignos de gloria y de [in]mortal historia.
Escucha el son alegre que consuelo
infunde en ese pecho fatigado,
hasta [aquí] lleno de inmortal recelo.

Vase el TRABAJO *con su yugo.*

---

[357] *Turcos:* históricamente, a estas alturas, los turcos habían sido vencidos en Nicea y Antioquía y no intervinieron en esta batalla, en la que las crónicas nombran unánimemente a los sarracenos, pero Tasso involucra a los otomanos en el canto IX de su poema al hacer aparecer en escena a «mille turchi» procedentes de las contiendas de las ciudades a las órdenes de Solimano y ahora aliados, según él, de los árabes (estr. 89).

[358] *Arnesto:* personaje que no ha aparecido hasta ahora en la comedia y que Tasso tampoco había incluido en su poema.

[359] *Godofre:* las mayores hazañas de la batalla histórica fueron obra de Godofredo y Eustacio sobre las murallas y, ya dentro de la urbe, de Tancredo y Raimundo, que conquistaron los principales edificios (Runciman, *Historia,* págs. 271-272).

Mira cuál va el Trabajo apresurado,
dejando tu cerviz libre y esenta
de su terrible yugo y tan pesado.

Híncase de rodillas JERUSALÉN.

JERUSALÉN ¡Oh, inmenso Dios, que de la dura [afrenta
que tantos años me ha tenido triste,
de gloria y honra y de salud sedienta,
y agora sólo porque lo quisiste,
sin merecerlo yo, liberalmente,
gloria y salud y libertad me diste,
dispón mi corazón, dispón mi mente
para darte las gracias que merece
tamaño bien, merced tan excelente!

ESPERANZA Santa Jerusalén, ya me parece
que no has menester más mi compañía
en la buena ocasión que se te ofrece.
Cumplido es ya tu gusto y alegría,
y cumplida la cosa que se espera,
ha de ausentarse la presencia mía.
Sin temer de tormenta venidera
goces eternamente esta bonanza
sin que la servitud te asombre fiera[360].

Vase la ESPERANZA.

JERUSALÉN Aunque te vas, dulcísima Esperanza,
conmigo quedas porque siempre espero
de Dios mi bien, con firme confianza.

LIBERTAD Bien podemos llegarnos, compañero,
a quien tanto nos tiene deseado[s].

CONTENTO Para que llegue yo, llega primero.

---

[360] *Servitud:* «lo mismo que servidumbre. Tiene poco uso» *(Autoridades)*. En esta pieza podría ser italianismo a partir de *servitù*. Esta rara voz no se usa en las obras de Cervantes.

LIBERTAD Destierra, oh ciudad santa, los nublados
que tu serena luz escurecían
con la enfadosa carga de cuidados,
y estos negros vestidos que cubrían
tu cuerpo triste también, señora,
en otros blancos que tu cuerpo crían[361].

Desnúdala y prosigue.

Recibe en buena y en felice hora[362]
esta verde corona que asegura
inmenso gusto en esta mi mejora.
CONTENTO Regocíjese el cielo en tu ventura,
que nos lo muestran ya los cortesanos,
que mis pechos colman de hermosura.
Recibe, [oh] ciudad, los escuadrones
vencedores cristianos, que ya el cielo
ha cumplido sus justas intenciones.
Ven y está atent[a] al religioso celo[363],
a la santa y humilde reverencia
con que aún se temen de pisar el suelo.
JERUSALÉN ¡Oh, amada Libertad, cuya presencia
ha desterrado de mi pensamiento
y de mis güesos la mortal dolencia!
Como tú lo quisieres y el Contento
podéis hacer de mí, que yo estoy [presta][364]
a no salir de vuestro justo intento.
LIBERTAD Mi voluntad, Jerusalén, es ésta:
que te apercibas con alegre rostro
a hacer a los cristianos dulce fiesta.

---

[361] *Criar* no hace sentido aquí. Tampoco consta ningún uso anómalo ni metafórico de ese verbo en la obra cervantina (cfr. Fernández Gómez).

[362] Verso falto.

[363] *Ven...:* Arata (2002, págs. 42-43) comentó este terceto y lo consideró extremadamente parecido a un pasaje de la *Numancia* (vv. 2056-2059).

[364] *Presta:* parece preferible la lectura que hace Sevilla de la abreviatura del códice. Arata reconstruye así la segunda parte del verso: «podéis haçer de mí, que estoy dispuesta».

JERUSALÉN A vuestra justa voluntad me postro
[.....-azos]
[.....-ostro]

Vanse y salen GODOFRE *y todos los soldados,*
[y BOEMUNDO] *traiga una corona de oro y* TANCREDO
un cetro y PEDRO ERMITAÑO *una ropa rozagante*[365]
doblada y puesta en una fuente de plata, y entra
con la[s] [chirimías] y atambores y con las banderas
tendidas.

GODOFRE Ya el ayuda de Dios en vuestros brazos,
cual veis, oh compañeros, ha rompido
tantos inconvinientes y embarazos
y a dulce alegre fin ha reducido
mi firme y cristïana confianza
con paga a quien no iguala lo servido[366].
Ensanchemos de hoy más nuestra
[esperanza[367]
y procuremos que esta ciudad sea
perpetua de cristianos dulce [e]stancia.
BOEMUNDO Próspera, que ella, oh buen señor, se vea
con quien la pueda asegurar el gusto
y la felicidad que se desea.
Los que aquí estamos de un acuerdo justo
acordamos que della te corones
por rey, que sea emperador a[u]gusto[368].

---

[365] *Ropa rozagante:* «vestidura vistosa y muy larga» *(Aut.)*. Como ya hemos indicado, es expresión repetida en las obras cervantinas.

[366] *Quien:* usado por *que*. Es fenómeno típico del XVI: cfr., por ejemplo, Mexía, *Silva*, I, 96.

[367] *De hoy más:* 'de hoy en adelante'. Cfr. Keniston, § 39.6 y el apartado sobre el estilo de nuestra introducción.

[368] *Augusto:* «vale santo, venerable, digno de ser reverenciado y respetado, como más que hombre o cosa profana; y así los romanos llamaban a los templos augustos y al que querían venerar o lisonjear» *(Tesoro,* bajo *augusta)*. La conflictiva coronación del Godofredo histórico no sucedió en el acto de la conquista de la ciudad, sino una semana después, el 22 de julio de 1099, por común acuerdo de los cruzados.

GODOFRE De vuestros honorosos corazones[369]
basta que sepa, compañeros míos,
las bien agradecidas intenciones.
Pero, ¿quién será aquel de tales bríos,
de tan soberbio, altivo pensamiento,
tan lleno de ambiciosos desvaríos[370],
que de corona rica en rico asiento
presuma ver sus sienes adornadas,
aunque dello le hagáis ofrecimiento,
en el lugar adonde las sagradas[371]
de Cristo con dolor y menosprecio
fueron de agudas puntas traspasadas?
El cargo aceto, vuestro intento precio,
y creo que de rey podré el decoro
guardar sin esta pompa que desprecio.
Rey podré ser sin púrpura ni oro,
que [en] la humildad en este punto pongo
mi riqueza mayor y mi tesoro;
y aunque a vuestros acuerdos no me [opongo,
por esta vez, descalzo y sin corona[372], *Descá[l]cese.*
entrar en la ciudad santa dispongo.

---

[369] *Honoroso:* voz presente en el *Exemplar poético* (v. 1461, pág. 94) y en el teatro de Juan de la Cueva, así como en Lobo Lasso, *Tragedia de la destruyción,* v. 616. Seguramente se debe aquí a la necesidad de cuadrar la medida del verso.

[370] *Desvarío:* 'delirio', pero quizás también 'exceso, acción sobresaliente'.

[371] Elipsis de *sienes.*

[372] *Sin corona:* el Godofredo histórico recibió en realidad el título de Defensor del Santo Sepulcro o de príncipe protector del territorio de Jerusalén. Si bien la renuncia a ceñir una corona es histórica, el detalle de entrar descalzo en Jerusalén no lo es, pero coincide con una escena de Tasso en la que los cruzados se descalzan ante la ciudad, un motivo a su vez procedente de Guillermo de Tiro *(Gerusalemme,* III, 7). Para la coronación histórica, aquí claramente idealizada, pueden verse Raimundo d'Aguilers (XX), Illescas (fol. 287v) y Runciman *(Historia,* cap. 18). De este último y otros historiadores deducimos que la elección fue muy reñida y que Godofredo fue elegido como un mal menor, por su piedad y porque no presentaba los inconvenientes del orgulloso Raimundo. En realidad, el preferido de todos hubiera sido el difunto Aremaro de Puy y la imagen del Duque de Lorena ante los cruzados se deterioró tras el nombramiento.

PEDRO ERMITAÑO No en balde, general, no en balde
[entona
la voz la Fama, [pregonando al mundo][373]
el supremo valor de tu persona,
que si tú eres el primero, y[o] el segundo
que siguiré tu humilde pensamiento,
qu'en humildad también mi bien yo
[fundo.

Descálzase.

Seguid, soldados, este santo intento;
todos en humildad nos descalcemos,
pues Dios nos viste de inmortal contento.
En la ciudad humildemente entremos,
qu'en tal entrada nos promete el cielo
mayores triunfos que pensar podremos.

Descálzanse todos.

TANCREDO Al tuyo corresponde nuestro celo;
guía, Godofre, y pon, [como muy justo][374],
la boca y no los pies en este suelo.
GODOFRE Seguidme, pues, amigos, y a mi gusto
acomodad agora el gusto vuestro
pues veis qu'en ello me recreo y gusto.

---

[373] *P:* «la voz la fama pregonan del mundo», que no hace sentido. Seguimos la enmienda de Arata.

[374] Según anotó Arata, el verso original («guía, Godofre, y pon ya unos muy justos») no hace sentido y la métrica pide una rima en *-usto,* por lo que reconstruimos las sílabas finales. A continuación, el autor emplea la rima semántica *justo-gusto,* que ya había usado, por ejemplo, Cueva en *La muerte del rey don Sancho* (vv. 353-356), y repite enfáticamente la palabra-rima *gusto* en el siguiente terceto hasta en tres ocasiones.

BOEMUNDO ¡Oh, hato de humildad, sabio maestro[375],
los pies descalzos tras tus pasos vamos!
Y con este postrero humilde nuestro[376]
del fin y desta historia al fin llegamos.

Finis[377]

[375] *Hato:* las definiciones de esta voz que ofrecen Corominas y Jiménez-Alvar ('rebaño, corral, ganado, vestido, ropa') no encajan bien aquí, lo que sugiere otro posible error de transmisión del verso, al que le falta una sílaba.

[376] Elipsis de *pie,* en el sentido de 'pie métrico, verso', con la que termina la pieza.

[377] *Finis:* esta indicación es común a otros códices copiados para Gondomar (cfr. Arata, 2002, pág. 137).

El texto de esta pieza fue descubierto por el hispanista italiano Stefano Arata a finales de los años ochenta del siglo XX y fue asociado poco después a Miguel de Cervantes. Arata atribuyó la obra tentativamente, por conjeturas verosímiles, a Cervantes, y, sin embargo, a pesar de tan llamativa advocación el texto ha permanecido en la semioscuridad. Esta edición presenta por primera vez esta pieza mediana, aunque interesante y siempre misteriosa, con las notas filológicas e históricas que requiere la obra. Se admitirá así el discutido valor histórico del teatro de los años previos a Lope de Vega, se pone al alcance del público un texto no carente de aciertos y se recupera, sobre todo, una pieza del rompecabezas cervantino.

Biblioteca Pública de Valladolid

71455495 T CER con

ISBN 978-84-376-2571-3 00644

9 788437 625713

0141644